

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



**LA PINTURA MURAL RELIGIOSA EN EL MADRID DEL
SIGLO XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Montoya Alonso

Bajo la dirección del doctor

Domiciano Fernández Barrientos

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2713-1

**Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura**



LA PINTURA MURAL RELIGIOSA EN EL MADRID DEL SIGLO XX

TESIS DOCTORAL:

Carlos Montoya Alonso

DIRIGIDA POR:

Domiciano Fernández Barrientos

MADRID 2005

AGRADECIMIENTOS

Desde que puse en marcha la idea de llevar a cabo el proyecto de investigación sobre los murales religiosos de Madrid, fueron numerosas las personas, entidades e instituciones que se vieron implicadas en la elaboración del mismo, sin cuya colaboración no hubiera sido posible esta labor. Por ello, quisiera agradecer a todos y cada uno de ellos la desinteresada e inestimable aportación a este trabajo.

Me gustaría empezar por los párrocos, priores y directores de las distintas parroquias, conventos o colegios religiosos que he tenido que visitar, pues con su amabilidad y colaboración han hecho posible la realización de los reportajes fotográficos de las pinturas murales de sus templos o capillas, así como también ha sido muy positiva la información facilitada por muchos de ellos a través de sus archivos, de los cuales resaltamos a los siguientes: a D. Julio Díez (párroco de la Iglesia de san Francisco de Sales), por la información aportada para el estudio de su cúpula; a Dña. Julia García Monge (Superiora General del colegio Divina Pastora de Getafe), por su amabilidad a la hora de abrirme las puertas de la capilla de su centro; a Dña. Carmen Plaza (Superiora de la Orden del colegio Jesús-María), y a la madre Piedad, que me ofrecieron valiosa información sobre los personajes del mural de su capilla; a D. Gonzalo Cibrián (párroco de la iglesia de Santa Gema), por su aportación con escritos sobre la parroquia; al padre Miguel Ángel (párroco de la iglesia de Santa Rita), por su paciencia al atenderme en los diferentes días que duraron las sesiones fotográficas de su templo; a D. Manuel (párroco de la Iglesia del Pilar), por su colaboración para realizar las fotos del mural de su templo; al hermano Pedro (sacristán de la iglesia de los Sagrados Corazones), por su simpatía y colaboración a la hora de aportar la información publicada sobre su templo; al padre Sebastián (sacerdote de la iglesia de San Juan de la Cruz), por la aportación de planos y diversa información de su parroquia; a D. Ignacio Rodríguez Izquierdo (párroco de la iglesia de San Francisco Javier), por la transmisión tanto de anécdotas como de valiosa información relativa a las obras de su parroquia; al padre Mediavilla (hermano dominico del Convento de Atocha), pues con su amena charla me transmitió sus conocimientos sobre la ejecución de la obra mural en su convento; al hermano Ángel (sacerdote de la iglesia de Jesús de Medinaceli), pues me abrió las puertas de su templo mostrando una gran colaboración; al padre Rivas (hermano de la orden mercedaria del colegio de Nuestra Señora de los Ángeles), por su valiosa información y conocimiento de la ejecución de la obra de su centro; a D. Miguel Ángel Fernández Sastre (párroco de la iglesia de la Sagrada Familia, de Torrejón de Ardoz), el cual me facilitó planos así como diversa información de su templo. Por último, destacar la colaboración de los párrocos de las iglesias de Nuestra Señora del Carmen (El Plantío), de Nuestra Señora de Fuencisla, de San Vicente Mártir (Paracuellos del Jarama), de San Eugenio (Navas del Rey), de San Miguel Arcángel (Pinilla del Valle), así como a los sacristanes de las Parroquias de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja) y de Santa Teresa y San José.

También quisiera agradecer la colaboración D. Luis Labiano (Hermano Mayor de la Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto), por su amable disposición al mostrarme la obra mural y facilitarme información sobre la capilla de su orden en la iglesia de San Sebastián; a D. Manuel Terrón Bermúdez (Jefe del Servicio de Gestión Administrativa de Patrimonio Nacional), por la gestión del permiso para fotografiar la cúpula del Valle de los Caídos, y a Doña Margarita Ortega, guía del mismo lugar, pues gracias a su simpatía y

disposición se pudieron realizar las diferentes tomas fotográficas, así como recibir valiosa información que el artista dejó escrita para la correcta interpretación de su obra.

Asimismo, me gustaría transmitir mi agradecimiento a la Sección de bienes culturales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y en concreto a su secretaria Rosi, pues gracias a su gestión fue posible fotografiar los murales de la iglesia del Espíritu Santo, así como recibir interesante información, tanto fotográfica como escrita, sobre los mismos; también al Servicio Regional de la Comunidad de Madrid, y a su departamento de Coordinación de Centros, por la gestión del permiso pertinente para poder acceder a fotografiar el mural de la capilla de la Residencia de Ancianos de Arganda.

También quiero agradecer la inestimable y desinteresada colaboración del historiador y profesor D. Ángel Llorente, cuya información bibliográfica, así como su orientación general sobre determinados artistas fue de una gran ayuda; asimismo, también hay que agradecer al profesor D. Juan Ángel López Manzanares su ayuda para dilucidar las primeras líneas de investigación a seguir para el desarrollo de esta tesis doctoral. Destacar la colaboración del profesor y pintor Carlos Pascual Pérez, vecino y amigo desde mi infancia, pues la aportación de la información, tanto gráfica como escrita, relativa a su padre, D. Carlos Pascual Lara, fue de inestimable ayuda. También quisiera resaltar la ayuda del profesor y pintor José María Martínez Murillo, amigo sin cuyo primer aliento y apoyo quizás esta tesis no se hubiera comenzado nunca.

Y no quisiera terminar sin mencionar al doctor e historiador Álvaro Girón Sierra, integrante del departamento de Historia de la Ciencia en el CSIC de Barcelona, y asimismo gran amigo y compañero de fatigas, que se involucró de forma tan generosa y desinteresada en los inicios de este trabajo, quizás donde existían un mayor número de dudas.

Para finalizar, me gustaría agradecer y dedicar este trabajo a mi mujer, a mis padres, a mi gran familia y a todos mis grandes amigos, por su constante e incondicional aliento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I.- LA IMAGEN RELIGIOSA	17
1.- Necesidad del arte en la Iglesia. Arte sacro, Arte religioso y Arte profano	17
2.- El símbolo, el signo y lo iconográfico	34
II.- EL ARTISTA: SU LIBERTAD Y LAS LIMITACIONES DEL ARTE SACRO	45
1.- Finalidades y funciones: la subordinación litúrgica y pastoral como carácter definidor, y la subordinación artística como integradora de las artes	45
2.- La libertad del artista y su renuncia a la individualidad	59
3.- El artista creyente frente al artista agnóstico	75
4.- La calidad estética como prioridad en el arte sacro: ¿arte antes que sagrado?.....	85
5.- La Iglesia frente a los artistas	96
III.- DISPOSICIÓN DEL PUEBLO: ANTE UNA PEDAGOGÍA ESTÉTICA COMUNITARIA	101
VI.- EVOLUCIÓN EN LA RELACIÓN ARTE-IGLESIA Y SU MANIFESTACIÓN EN LOS MURALES RELIGIOSOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XX	119
1.- Primera etapa: 1900-1950	119
1.1. <i>Arte Sacro: la decadencia del arte en los templos</i>	119
1.1.1. Posición y situación estética de la Iglesia	119
1.1.2. El clero: entre la desinformación y la incompetencia	136
1.1.3. Imagen seriada e imagen fabricada como prototipo de falsedad	138
1.2. <i>Arte profano: el antes y el después de la guerra civil</i>	141
1.2.1. Penguerra: entre el aburrimiento oficial dominante y las primeras vanguardias (1900-1939)	141
1.2.2. Autarquía y posguerra: paréntesis y vuelta al pasado (1939-1950)...	156
1.3. <i>Pinturas murales</i>	165
1.3.1. CHECA, Ulpiano (Parroquia de Santa María la Mayor – 1901)	165
1.3.2. MENÉNDEZ PIDAL, Luis (Capilla de S. Bernardino, Basílica S. Francisco el Grande- 1917)	172
1.3.3. CABAÑAS (Parroquia de Santa Teresa y San José – 1930)	183
1.3.4. SERT BADÍA, José María (Capilla Palacio de Liria - 1931-32)	189
1.3.5. ANÓNIMO (Parroquia de San Francisco Javier – 194?)	194
1.3.6. REGIONES DESVASTADAS (Parroquia de Santa María Magdalena – 1942-43)	199
1.3.7. STOLZ VICIANO, Ramón (Iglesia de Espíritu Santo – 1943)	204
1.3.8. ROA (Parroquia de Ntra. Sra. De Covadonga – 1945)	217
1.3.9. GARCÍA DE LOS MONTEROS, Félix (Parroquia de San Miguel Arcángel – 1949)	227
1.3.10. GARRIDO, Justo (Parroquia de San Juan Bautista – 1940-57)	236
1.3.11. HIDALGO, Manuel (Parroquia de San Martín Obispo – 1947-56) ..	255

2) Segunda etapa: 1950-1964	264
2.1. <i>Arte Sacro: la etapa preconiliar</i>	265
2.1.1. Los primeros síntomas de reforma y la nueva arquitectura sacra.....	265
2.1.2. La actuación de la Iglesia	270
2.1.3. El comienzo de la apertura en España	272
2.1.4. El arte contemporáneo como garantía de validez del arte sacro.....	282
2.2. <i>Arte profano: el lento e imparable cambio</i>	290
2.2.1. Hacia el final de la posguerra: academicismo oficial y tímido despertar (1950-1956)	290
2.2.2. Desarrollo, conexión con el exterior y resurgir de vanguardias (1957-1964).....	291
2.3. <i>Pinturas murales</i>	297
2.3.1. PASCUAL DE LARA, Carlos (Parroquia del Rosario – 1950).....	297
2.3.2. ESPLANDIÚ PEÑA, Juan (Parroquia de S. Agustín – 1950)	301
2.3.3. RODRÍGUEZ VALDIVIESO, Antonio (Parroquia de Belvís – 1951)	307
2.3.4. PADRÓS ELÍAS, Santiago (Basílica del Valle de los Caídos – 1951-52).....	314
2.3.5. PASCUAL DE LARA, Carlos (Convento Nuestra Señora de Atocha – 1952).....	336
2.3.6. COSSÍO, Pancho (Parroquia de Sta. Teresa – 1951)	343
2.3.7. SÁENZ DE TEJADA, Carlos (Colegio de Jesús-María - 1952).....	348
2.3.8. SEGURA, Enrique (Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli – 1953).....	355
2.3.9. STOLZ VICIANO, Ramón (Santuario Inmaculado Corazón de María – 1953).....	364
2.3.10. ALCÁNTARA, Jacinto (Parroquia de Santa Gema – 1953).....	369
2.3.11. CAMPO, Eduardo del (Parroquia de Santa Gema – 1953)	376
2.3.12. PADRÓS ELÍAS, Santiago (Parroquia de Nuestra Señora de Begoña - 1953).....	382
2.3.13. JIMÉNEZ DE BLAS, Teresa (Parroquia Nuestra Señora de Covadonga – 1955).....	388
2.3.14. TEJERO, Delhy (Parroquia de Nuestra Señora del Carmen – 1954)	393
2.3.15. ORTEGA, Manuel (Parroquia de San Eugenio Obispo – 1957).....	398
2.3.16. PADRÓS ELÍAS, Santiago (Parroquia de San Agustín – 1958)	405
2.3.17. ORTEGA, Manuel (Parroquia de la Paz – 1958)	414
2.3.18. PARDO GALINDO, Victoriano (Basílica del Valle de los Caídos – 1958).....	426
2.3.19. ORTEGA, Manuel (Parroquia Santiago Apóstol – 1958).....	432
2.3.20. CALDERÓN, Fernando (Monasterio de la Inmaculada Concepción – 1958-61)	440
2.3.21. CLAVO, Javier (Parroquia de Sta. Rita – 1959)	450
2.3.22. FARRERAS, Francisco (Parroquia de Sta. Rita – 1959)	463
2.3.23. BLASCO, Arcadio (Parroquia de Sta. Rita – 1959).....	467
2.3.24. BARBA PENAS, Juan (Parroquia de Sta. Rita – 1959).....	477
2.3.25. REQUE MERUVIA, Arturo (Parroquia de San Juan de la Cruz – 1962)	487
2.3.26. NAVARRO, Enrique (Parroquia De Nuestra Señora del Pilar – 1962)	496

2.3.27. REQUE MERUVIA, Arturo (Parroquia de San Francisco de Asís – 1962).....	508
2.3.28. ORTEGA, Manuel (Parroquia del Santísimo Cristo de la Victoria – 1962).....	514
2.3.29. VAQUERO TURCIOS, Joaquín (Iglesia de los Sagrados Corazones – 1963).....	535
3) Tercera etapa: 1964-2000.....	543
3.1. <i>Arte Sacro: El Concilio Vaticano II</i>	543
3.1.1. Etapa posconciliar: Reformar actitudes, reformar actuaciones	543
3.1.2. Necesidad y presencia del arte contemporáneo.....	548
3.1.3. La indispensable formación del clero.....	558
3.1.4. Dualidad figuración-abstracción.....	563
3.1.5. La inactividad de fin de siglo	580
3.2. <i>Arte profano: identidad propia e internacionalización</i>	588
3.2.1. Vanguardias nacionales entre los años 60 y 80	588
3.2.2. Últimas tendencias.....	591
3.3. <i>Pinturas murales:</i>	593
3.3.1. VAQUERO PALACIOS, Joaquín (Parroquia de San Sebastián – 1965)	593
3.3.2. PADRÓS ELÍAS, Santiago (Parroquia de San Francisco de Sales – 1965)	600
3.3.3. PADRÓS ELÍAS, Santiago (Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli - 1966)	632
3.3.4. TEJERO, Delhy (Colegio Nuestra Señora de los Ángeles – 1967) ..	641
3.3.5. ITURGÁIZ, Domingo (Parroquia Nuestra Señora de Fuencisla – 1968).....	646
3.3.6. VAQUERO TURCIOS, Joaquín (Parroquia de S. F. Javier – 1970) ..	654
3.3.7. CLAVO, Javier (Residencia de ancianos – 1975).....	660
3.3.8. SANTIESTEBAN, Carlos (Parroquia de San Vicente Mártir – 1987)	666
3.3.9. DOMÍNGUEZ, Gregorio (Colegio Chamberí – 1987)	672
3.3.10. POYUELO, Víctor (Parroquia de San Eugenio Obispo – 1994)	682
3.3.11. ROMERO, Adolfo (Parroquia de San Eugenio Obispo – 1994).....	689
3.3.12. CAMPOS LOZANO, Francisco (Parroquia de la Sagrada Familia – 1998).....	693
3.3.13. GALICIA GONZALO, José Luis (Catedral de la Almudena, 2ª fase - 1997-99)	711
3.3.14. BURGALETA, Pedro (Colegio Hijos de la Divina Pastora – 1999) ..	720
3.3.15. MONTROYA ALONSO, Carlos (Parroquia de San Juan Bautista – 1999).....	727
V.- CONCLUSIONES	753
APÉNDICE (Artistas Muralistas).....	763
1.- Notas Biográficas	763
2.- Relación de murales madrileños del siglo XX	780

BIBLIOGRAFÍA	787
1.- Libros y Catálogos.....	787
2.- Revistas y Periódicos.....	802
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	811
ÍNDICE ONOMÁSTICO	817

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En la convulsa historia española del siglo XX la Iglesia se convierte a la vez en un agente decisivo y en una institución que refleja los profundos cambios sociales y políticos de la realidad hispana. Tras la debacle que significa la Desamortización, la Iglesia empieza a recuperar posiciones en los albores del siglo XX. Esta recuperación se evidencia en la creciente intervención en la enseñanza y en la aparición del sindicalismo católico (especialmente relevante en las dos Castillas). La República española y, en especial, la Guerra Civil, provoca la radicalización de la posición de la Iglesia: el espíritu de cruzada se convertirá en una bandera compartida por el bando nacional y por la Iglesia institucional. Esta casi identidad entre poder religioso y poder político se hará mas que visible durante los años en que el nacional-catolicismo se convierte en uno de los elementos fundamentales de la retórica e ideología del régimen franquista. Pero los cimientos del nacional-catolicismo empezarán a fracturarse con los nuevos aires que trajo el Concilio Vaticano II. No sólo generará contradicciones en el propio mundo eclesiástico, sino una sensibilidad renovada ante el mundo y los problemas de la clase obrera. Finalmente, el advenimiento de la democracia, sancionará la separación entre poder político y religioso que ya se inició en el concilio.

Todo esto es bien conocido, pero no lo es tanto cómo la pintura mural religiosa ha reflejado dichos cambios en la coyuntura histórica. Este trabajo de investigación quiere dedicarse a explorar esta problemática relación. Por un lado, la dimensión catequética, moral, más que la simplemente política; por el otro, la posible influencia de las diferentes corrientes estéticas y el impacto de las distintas vanguardias. Y sobre todo, la mutua relación entre estas dos dimensiones, más política-pastoral-religiosa la primera, y más propiamente estética la segunda.

La hipótesis que queremos contrastar es que la pintura mural religiosa del XX está presidida por la tensión entre las preocupaciones inherentes a unos criterios estéticos y las demandas fluctuantes del problemático panorama político, social y religioso español, sobre todo en la segunda mitad de siglo. Y decimos fluctuantes porque es evidente que no pueden ser las mismas urgencias y, sobre todo, los mismos contenidos, cuando se habla de la Basílica del Valle de los Caídos o una iglesia en el madrileño barrio de Vallecas. Ahora bien, la pintura religiosa no es meramente el epifenómeno o el reflejo de unas determinadas condiciones socio-políticas. La tradición iconográfica de la pintura mural religiosa impone rigideces evidentes. No menos importante es el peso determinante de la arquitectura a la hora de estructurar un determinado espacio. Claro que estas rigideces pueden ser trascendidas - o no - por el genio individual del artista. Pero el artista no es un ente aislado. La influencia de las corrientes estéticas, la evolución de éstas no puede ser indiferente. La exploración de las contradicciones generadas por la intersección entre una tradición bien establecida, un contexto político-religioso cambiante - y no siempre tolerante con la innovación de todo tipo -, y la derivada de unas corrientes estéticas que reivindican la libertad del artista, es el eje vertebral que constituye esta investigación, basado en el estudio de los murales propiamente dichos, y su explicación estética relacionada con los elementos antes mencionados. Por lo tanto, no se pretende en este trabajo hacer un estudio exhaustivo de la progresión del arte sacro en nuestro país durante el pasado siglo, en clara crisis desde el siglo XVIII, pues interesa más la clara manifestación de su estado actual y su posible futuro, así como la relación entre los artistas y la Iglesia, todo ello visto principal y básicamente desde las propias obras de arte religiosas desarrolladas, y apoyado por

estados de opinión, pensamiento y teorización, usando éstos como consecuencia o explicación plástica de los murales estudiados.

Dicho en corto. Se trata de un trabajo de investigación que ni es reduccionista ni quiere ignorar la importancia del contexto político. No reduccionista porque no se soslaya la dimensión estética, ni, lógicamente, la individual de cada artista. Por tanto, biografía y arte no serán reducidos a política o religión. Pero tampoco se deja conmovir por la tentación del arte por el arte. Esto es especialmente cierto en un tipo de pintura donde la dimensión catequética, la importancia de la transmisión de unos contenidos, unos valores, o, simplemente, una determinada ambientación, llegan a ocupar un primer plano.

Por lo tanto, este trabajo seguirá una línea cronológica de estudio, analizando en cada época dos ámbitos fundamentales; en primer lugar se estudia la evolución del arte sacro, con sus particularidades y matices que lo diferencian claramente de otro tipo de arte, así como su evidente crisis a lo largo del siglo pasado; en segundo lugar, se hace un repaso por las tendencias artísticas profanas que dominaban en la época, así como las vanguardias existentes, en un intento por relacionar la evolución artística general con el arte sacro en particular; en último lugar, se estudian los principales ejemplos existentes de pintura mural religiosa tanto en la comunidad como en la ciudad de Madrid, evidenciando las influencias y conexiones de cada obra con los puntos anteriores.

Bien es verdad que al comenzar a estudiar sobre esta línea de investigación se pretendía abarcar la problemática anteriormente expuesta a lo largo de todo el territorio español, pero debido a la gran cantidad de obras que se empezaron a conocer, hacían imposible investigar en un trabajo de este tipo toda la obra existente. Había que acotar el proyecto a desarrollar, por lo que esta investigación se ha limitado exclusivamente a la comunidad de Madrid, ya que sólo con esta situación geográfica se cuenta con más de setenta ejemplos a lo largo de todo el siglo XX, de los cuales sólo se han tratado los murales más representativos debido a su extensión.

Por otro lado, hay que resaltar que esta tesis no tiene el carácter de ser un mero catálogo de los murales madrileños, sino que intenta describir una situación artística y estética en un momento determinado mediante dichas obras. Por lo tanto, no pretende ser una investigación cerrada, sino abierta siempre y en todo momento a futuras investigaciones que nos hagan comprender y definir mejor el periodo artístico estudiado, con lo que se da a entender que pueden existir obras que desconozcamos por no haber tenido una publicidad suficiente desde su creación. Este problema afecta sobre todo a Colegios, Conventos y Residencias religiosas, donde es probable que existan otros ejemplos de murales religiosos, aunque creemos que con las obras estudiadas, sobre todo en las iglesias y parroquias, tenemos suficiente material para poder realizar con suficiente rigor nuestro trabajo.

La división cronológica que se hace está justificada por la evolución de los murales realizados durante el siglo XX. Es evidente que la guerra civil marca un claro punto de referencia para el desarrollo del país en general y, como no puede ser de otro modo, de la evolución artística en particular, resaltando sobre todo la relación entre la Iglesia y el estado, y su repercusión en el arte sacro. Por lo tanto hay un primer periodo, con muy poca producción muralista, que llegará hasta el fin de la posguerra. El segundo periodo comienza con el despertar del arte nacional, pero se justifica también por una gran producción en el campo de la obra mural religiosa, que no siempre irá relacionada con la evolución artística del país, pero en la que empieza a renacer un nuevo espíritu preconciiliar de cambio y renovación litúrgica, de gran importancia para el arte religioso.

El último periodo abarca desde la celebración del Concilio Vaticano II hasta el fin de siglo, prácticamente hasta nuestros días, con un nuevo bajón en la producción muralista debido a diferentes causas que se intentarán analizar posteriormente, pero con algunas obras que rompen definitivamente con todo lo anterior, aunque esto no quiere decir que cumplan con los objetivos ni con la calidad que se presupone en dichas obras. En este último tramo no se hace ninguna diferenciación con la llegada de la democracia, pues este hecho es poco determinante en la evolución de las obras creadas, si acaso se nota un nuevo retroceso en la producción, refiriéndonos a su cantidad, y como hemos apuntado al principio, en nuestro trabajo la diferenciación cronológica la marcan la evolución plástica de los murales existentes en nuestra ciudad.

Por otra parte, se hace necesario explicar el por qué de la elección de Madrid, y no otro sitio de España, como lugar de estudio. Por un lado, esto es así por la importancia capital que lidera esta ciudad en el ámbito artístico de nuestro país durante el siglo XX, sólo contestada por ciudades como Barcelona, o por determinados regionalismos, apoyados últimamente por sus respectivas comunidades, pero sin llegar a liderar en ningún momento el movimiento artístico nacional. Por otro lado, la idea de investigar sobre este tema nació a partir del encargo que me ofreció la comunidad eclesial de un pueblo de la comunidad de Madrid, el cual conllevaba la realización de diversas pinturas murales, tanto en el ábside como en la cúpula y en las diferentes capillas de la iglesia parroquial, con lo que tuve que empezar a informarme sobre las diferentes condiciones y cualidades que debe tener el arte sacro para que funcione y se comporte como tal. Con la realización de este trabajo descubrí el interés que puede tener esta línea de investigación.

Hay que señalar que cuando nos referimos a pintura religiosa sólo abarcamos el ámbito de la religión católica, ya que en la España del siglo XX, como en la mayoría de Europa, es prácticamente la única existente en cuanto a producción plástica se refiere. Ni hinduismo, islamismo, judaísmo, budismo o taoísmo, por citar otras religiones con gran importancia en el mundo, tienen cabida en este trabajo. Además, como consecuencia de lo anteriormente reseñado, los ejemplos artísticos verdaderamente relevantes de otras religiones en Madrid son muy escasos, limitándose prácticamente a una mezquita islámica (cercana a la M-30) y a una sinagoga judía (en el barrio chamberí), y ninguno de estos dos ejemplos tiene obra mural alguna que coincida con las características que exige nuestra línea de investigación, con lo que no aportarían nada a este trabajo.¹

Otra acotación que se ha tenido en cuenta a la hora de desarrollar este proyecto es que todas las obras estudiadas se basen en dos cualidades elementales: primero, que la obra tenga una concepción mural evidente, con referencia a su integración con la arquitectura y al carácter monumental, sin que sea condición imprescindible que el mural esté pintado directamente en el muro; en segundo lugar, todas las obras deben estar encuadradas dentro de la pintura como forma de expresión técnica. Con estos criterios, eliminamos las vidrieras y los relieves murales, que aunque cumplen el primer requisito, no cumplen el segundo en su más estricta definición técnica, ya que estas dos manifestaciones artísticas pueden tener un claro concepto pictórico, pero tanto el material empleado como su ejecución técnica nos revela una elemental diferencia. Sólo

¹ Como apoyo a esta opción de la religión católica también se podría decir, como apunta Segade, que se ha elegido “por ser ésta la única religión universal que ha cuestionado su propia identidad (Concilio Vaticano II) y su inserción en el mundo contemporáneo como fermento nuevo, sin renunciar a su propia esencia y conciencia histórica”. GÓMEZ SEGADE, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Hospital Real, Secretariado de Publicaciones. Granada, 1985, p. 6.

se ha hecho una excepción, y ésta es con los mosaicos o con los azulejos cerámicos, siempre y cuando tengan esa concepción mural de la que hemos hablado anteriormente, ya que el concepto pictórico de dichas técnicas es muy similar a la pintura mural, como se podrá comprobar más adelante. Es evidente que las vidrieras pueden llegar a cumplir los requisitos previamente señalados, pero a dicha técnica se añaden otros planteamientos funcionales y de ambientación, tratados en capítulos posteriores, diferentes a lo estudiado en este trabajo, añadiendo la dificultad de que la magnitud del número de obras ejecutadas, sobre todo si las sumamos a las pinturas murales propiamente dichas, excedería con mucho los objetivos que esta investigación persigue. Además ya existen profundos estudios de la vidriera religiosa española realizados por el catedrático e historiador Víctor Nieto Alcalde, que abarcan sobre todo la provincia de Madrid, por lo que la investigación en este campo está ya cubierta.

Por último, y teniendo en cuenta esta última consideración, hay que tener presente que las obras murales estudiadas en este trabajo no desempeñan un papel primordial en cuanto a primacía sobre las otras artes, sino que su relación con la arquitectura, hecho que viene implícito en el concepto de obra mural en sí, es siempre un punto de referencia que no hay que olvidar. Además, hay que tener en cuenta el carácter religioso de los murales estudiados, en cuanto a arte sacro se refiere, por la referencia tanto al simbolismo como a la trascendencia y funcionalidad que deben ser imprescindibles en un templo en el que se desarrollan determinadas actividades de culto y liturgia, inherentes a la finalidad del edificio en sí. Sin embargo, no hay que olvidar que aunque la mayoría de las obras estudiadas se encuentran en iglesias, también se estudian pinturas en residencias y colegios, diferenciando el arte religioso del arte sacro, clasificación que nos da pie para comenzar nuestro trabajo.

I

LA IMAGEN RELIGIOSA

I

LA IMAGEN RELIGIOSA

“El arte manifiesta lo que no puede ser plasmado, pero sí es percibido gracias a la apoyatura de lo plasmado.”²

Dentro del mundo en el que nos encontramos, la importancia e influencia de la imagen en nuestra vida es evidente, y, por lo tanto, es interesante observar la evolución que ha sufrido a lo largo del siglo XX, periodo que nos ocupa en nuestra investigación, y la magnitud en la cantidad de tipos diferentes, y con distintos objetivos, que han nacido y se han desarrollado. Por esto es de capital importancia conocer con que tipo de imagen vamos a tratar, sus finalidades, objetivos y raíces conceptuales, así como las diferentes definiciones y estamentos que se pueden encontrar en el mundo de la imagen religiosa actual.

1.- Necesidad del arte en la Iglesia. Arte sacro, Arte religioso y Arte profano

Que la Iglesia tiene la necesidad de expresar su mensaje divino y comunicarse con el pueblo ayudándose de imágenes es una cuestión que se evidencia si hacemos un breve repaso histórico de esta relación.³ Sin embargo, la imagen sagrada como tal no fue usada desde un principio por la Iglesia. No hay que olvidar que en sus principios, en la mente de las comunidades cristianas, el arte figurativo estaba vinculado al culto de ídolos, apareciendo más tarde el símbolo, la figura y hasta la escena histórica. Pero fue a partir del siglo V, cuando se comienza a usar y venerar las imágenes en la Iglesia, naciendo el arte cristiano como tal⁴. Esta fructífera relación entre la Iglesia como mecenas y los artistas nos deparará las principales obras de la Historia del Arte occidental⁵.

La Iglesia, por tanto, necesita la expresividad artística del mensaje de Cristo, ya sea mediante transmisión verbal o escrita, plástica o, desde el siglo pasado, hasta

² CASTRO, Carmen. *El arte como vida auténtica*. ARA nº 57. Madrid, julio-septiembre de 1978, p.71.

³ Por esta razón Pulido nos dice que “dado que el mundo existe, todas las religiones se han visto precisadas para llegar al alma de los creyentes y hacerles sentir la emoción religiosa de recurrir al arte. Sin éste es casi seguro que la labor de sus sacerdotes hubiera resultado estéril, debido a que el sentimiento popular tiene necesidad de ver representados bajo formas sensibles los misterios y objetos de culto”. PULIDO FERNÁNDEZ, Ramón. *La pintura religiosa*. El Globo. Madrid, 1915, p. 9.

⁴ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Nerea. Guipúzcoa, 2001. El mismo autor propone, a raíz de las recientes exposiciones nacionales de arte sacro tituladas *Las Edades del Hombre*, una interesante evolución de la imagen sagrada a través de la historia: La primera Edad (del siglo I al IV) no tendría imágenes con este significado; la segunda (del siglo V al XIII) aparecería la imagen, pero no realizada por artistas; la tercera (del siglo IX al XVIII) estaría compuesta por imágenes realizadas por verdaderos artistas; y en la cuarta (del siglo XIX al XX) tendríamos artistas pero sin imágenes sacras. Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada*. ARS SACRA nº 23. Madrid, pp. 91-92.

⁵ Esto viene a decirnos el obispo Iguacén con sus palabras: “Si analizamos la labor de la Iglesia, es claro que ha sido promotora de las bellas artes y encauzadora del arte religioso, sobre todo en Occidente. La formación y la evolución del arte cristiano es el fenómeno espiritual más grandioso y mejor documentado de Occidente (...) Siempre ha habido un diálogo abierto entre la Iglesia y el arte. Es el arte el que dota de casa y enseres sagrados a las asambleas cristianas para su unión con Dios...”. IGUACÉN BORAU, Damián. *El patrimonio cultural de la Iglesia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1982. p. 4.

cinematográfica⁶. Aunque bien es verdad que históricamente ha sido más útil la imagen antes que la palabra para transmitir el evangelio, debido a una mayor facilidad de comprensión por parte del pueblo⁷. De esta manera, la imagen sagrada ha cumplido la función de gran aliada del clero en su pastoral, y una “... imagen lograda, técnica y espiritualmente, es el poderoso auxiliar de la Iglesia en su función de magisterio universal”⁸. Este aprecio que ha tenido la Iglesia por el arte en su servicio a la religión se podría resumir, según José Fernández, en tres líneas de actuación: primera, la promoción de las Bellas Artes, sobre todo en Occidente, donde los movimientos artísticos han sido promovidos por razones religiosas o han estado condicionados en su adaptación al arte religioso; segundo, la Iglesia ha intentado asumir para sus fines muchos fenómenos artísticos nacidos al margen de la religión; y tercero, el esfuerzo de la Iglesia por conservar su patrimonio artístico⁹. Se podría decir que a lo largo de la historia, la Iglesia se ha servido del arte para revestir con dignidad el mundo sobrenatural, y “... quizá podemos encontrar la explicación de esta tendencia en aquel concepto platoniano de la belleza visible como reflejo de la belleza invisible de Dios”¹⁰. Por lo tanto, se debe defender lo artístico como “... instrumento necesario, por no decir consustancial, en orden a una más plana y atinada manifestación del hecho religioso”¹¹. Luego la misión del arte dentro de la Iglesia es insustituible:

“... el arte tiene una misión necesaria dentro de las manifestaciones de la religión (...) hay experiencias religiosas que sólo pueden manifestarse por medio del mismo (...) es necesaria la cualidad artística de los elementos del culto (...) la Iglesia se ha servido de todas las manifestaciones estéticas de otras épocas”¹².

También hay que tener en cuenta que nunca hay que despreciar el poder que puede tener el arte dentro de la Iglesia, tanto en el terreno positivo como en el contrario¹³, pues

⁶ No hay que olvidar que el cristianismo tiene un gran sentido plástico debido, como opina Colomer, a su necesidad de “ver”: “Conviene también subrayar el carácter eminentemente *plástico* del cristianismo, todo él articulado sobre la experiencia que incluye la *visión* (...) El cristianismo no sólo es *creído*, sino también *visto*, contemplado: la Natividad, el Bautismo del Señor, la Transfiguración en el monte Tabor, la Resurrección, etc., son expresiones de la divinidad de Jesucristo *que se dejan ver...*”. COLOMER FERRÁNDIZ, Fernando. *La mujer vestida del sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1992, p. 47.

⁷ Al hilo de esta idea, el historiador Camón opina: “El arte desde su nacimiento es utilizado por el sacerdocio de todos los tiempos para transmitir la fe al pueblo. El libro, cuando es de hondo calado teológico, queda limitado a las elites. El arte huele más a pueblo, la letra solía antaño servir a la cultura de los micro/grupos (...) La plástica generada por el cristianismo está imbuida por el mensaje religioso. Es Palabra de Dios transformada en arte, o, si se prefiere, testimonio de la fe vivida. El teólogo sube al andamio de las ideas; la obra de arte baja esas mismas ideas al nivel del pueblo. La alta especulación teológica, a causa de su léxico, limita el acceso a núcleos reducidos; el arte es testimonio al alcance del ciudadano de a pie”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Promoción Popular Cristiana. Madrid, 1990, pp. 21-22.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Albor nº 88. Madrid, abril de 1953, p. 554.

⁹ Cfr. FERNÁNDEZ, José. *Museos de Arte Religioso de la Iglesia*. ARA nº 67/68. Madrid, enero-junio de 1981, p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. OPE. Villava, Pamplona, 1964, p. 20.

¹³ Con relación a este *poder* del arte, Hani nos comenta que “... la esfera del arte es un campo de actividad privilegiado para la subversión, puesto que la obra de arte es un medio especialmente eficaz para penetrar en el alma y actuar sobre ella, tanto para bien como para mal”. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Sophia Perennis. Barcelona, 1983, p. 9.

según sea su calidad puede llegar a formar o a deformar el sentimiento religioso del pueblo¹⁴. Este poder del arte eclesial se basa en la utilidad que puede tener para expresar la fe religiosa, siempre que este arte sea de calidad y sincero, llegando incluso a ser necesario e imprescindible en una verdadera religión¹⁵. Por esta razón, lo auténticamente artístico siempre ha sido válido para la Iglesia, aunque habrá que utilizarlo en consonancia con los tiempos¹⁶. El hecho de transmitir la fe por medio de la expresión plástica es beneficioso para la Iglesia al utilizar un medio de comunicación actual, siempre que el estilo artístico usado esté en consonancia con su tiempo. Y este beneficio es recíproco, ya que, como dice el arzobispo Morcillo, tanto al arte como la Iglesia se necesitan, ganando en sus valores cuando participan unidos:

“... la Iglesia y el Arte son también de hoy y de mañana. Queremos que sigan haciendo juntos su camino. Si se separasen, la Iglesia habría perdido un valioso instrumento y el Arte habría perdido su más alta y elevada meta”.¹⁷

Por otro lado, también convendría hablar de la relación entre la imagen y el hombre, partiendo de que el uso de la imagen es una acción que podríamos calificar como “profundamente humana”, en términos de Plazaola, pues todo lo que tiene este estado “necesita expresarse, simplemente porque el hombre es un espíritu incorporado, porque es espíritu y carne”¹⁸. De esto se deduce la necesidad que tiene el hombre de los signos sensibles, para que le recuerden su carácter trascendente. Y en este punto es donde se descubre la relación íntima entre religión y arte, como expresiones inherentes al hombre. Incluso, hoy en día, aunque exista un divorcio entre el arte y la Iglesia, los

¹⁴ Así opina Ramseyer al decir: “El poder de la imagen es considerable, por el hecho de que imprime en la conciencia y en el subconsciente del que la mira, una visión constantemente repetida, siempre fiel a sí misma. En la vida de todos los días, una impresión desplaza a otra, o la corrige o la completa (...) Es, pues, importante que la obra de arte colocada en un lugar de culto actúe por síntesis más bien que por análisis, a fin de que la impresión que de ella se deduzca no deforme la realidad sino que, al contrario, la reconstruya en su totalidad, en la totalidad de su poder de comunicación y de su poder de misterio”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Dinor. San Sebastián, 1967, p. 171.

¹⁵ Como nos dice Sancho Campo respecto al tema, “una auténtica religiosidad pide, como primera exigencia, que todo lo que se ponga al servicio de Dios y de la liturgia resplandezca por su valor intrínseco y por su calidad estética. Donde hay religiosidad verdadera siempre hay expresiones artísticas. La dignidad del arte reside sobre todo en que hace sentir el misterio de la vida misma, y comunica el deseo y la necesidad de un absoluto...”. SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2001, p. 104.

¹⁶ En este punto se podría hacer referencia a la metodología de Worringer, la cual viene a considerar la historia del arte no como una simple revisión de las creaciones artísticas del hombre, sino que las relaciona con las preocupaciones más profundas del propio hombre, filosóficas y religiosas, como es la necesidad de hallar una respuesta a su existencia y al mundo que le rodea, así como a la relación entre ambos en cada momento; para dar esta respuesta nacen la religión y el arte. Teoría desarrollada en GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Arte de hoy, arte del futuro*. Ibérica Europea de Ediciones. Madrid, 1976.

¹⁷ MORCILLO, Casimiro. *Carta Magna del Arte Sacro en España. Hoy y Mañana*. Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, p. 27. Este planteamiento es defendido por la mayoría de los integrantes de la Iglesia, llegando a la conclusión, como apunta el obispo Reig, de que la pintura ha alcanzado su fecundidad y riqueza histórica gracias a la Iglesia: “No ha lugar a distinguos ni concesiones, tratándose de la superioridad del pintor cristiano sobre el pagano. Con relación a las demás artes, sus hermanas, podemos decir que la pintura es la primogénita del culto cristiano. Si ha llegado a la categoría de rama especial, y no la menos fecunda, de las bellas artes, a la Iglesia Católica principalmente lo debe”. REIG Y CASANOVA, Enrique. *Discurso en el acto inaugural del Museo Arqueológico Diocesano*. Pont. Barcelona, 1916, p. 13.

¹⁸ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*, Op. cit., p. 13.

artistas siguen conservando “un fuerte sentido de lo sagrado”¹⁹. Es conocido que desde siempre el arte ha trabajado al servicio de la expresión del sentimiento religioso del hombre. Por lo tanto, podemos decir que el arte sacro está unido con el humanismo en las ansias por conseguir un estado superior²⁰. Arte y rito se unen y están ligados, surgiendo “un universo de formas, espacios y objetos que se van a revestir de la especificidad de lo divino...”²¹.

Si atendemos al punto de vista de la Iglesia, el arte sacro está dirigido a hacer la fe comprensible, y que dicha fe sea asumida por el hombre con belleza, partiendo de la premisa de que a Dios también se llega por medio de esta belleza, además de por la verdad y la bondad. Así, cuando nos referimos a la relación entre arte e Iglesia a través del arte sacro se podría hablar de la integración entre el culto y la cultura y, en definitiva, entre el arte y la liturgia:

“El arte en general, especialmente el arquitectónico, no sólo es un poderoso auxiliar de la liturgia, es algo más: condición indispensable para el buen desarrollo del culto y de las ceremonias”.²²

En esta relación del arte con el culto es donde el hombre alcanza un alto grado de trascendencia, con lo que “liturgia y arte aspiran conjuntamente a la superación de lo efímero de lo transeúnte, en vistas a una participación integral del ser”²³. De este modo cuando entramos en un Iglesia se debe percibir, como nos dice el arquitecto Fisac, “... un trozo de aire sagrado, un trozo de aire donde el hombre se incline, por el ambiente material, sensorial, que le rodea, a ponerse en contacto con lo sobrenatural; con deseo de acercarse a Dios”²⁴. Dentro de este contexto se puede plantear otro punto de vista si consideramos la religión como la relación del hombre con lo inefable, produciéndose su acercamiento por medio de símbolos, por lo que el lenguaje plástico es muy adecuado en este proceso²⁵. Como dice Carles Marco: “... es el arte que entre sus fines contiene el de ser vehículo apropiado para dejar constancia, para expresar los lazos invisibles, para desentrañar intuitivamente los filamentos inmateriales que rodean y anudan el ánimo humano”²⁶.

Por último, dentro de este planteamiento eclesial, se podría destacar la idea de que el arte no sólo sirve para expresar trascendencia sino que también puede ayudar a conocer

¹⁹ MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad*, en *Imágenes de culto*. Diputación de Valencia. Valencia, 1998, p. 16.

²⁰ Como dice Riberi “... el cultivo de temas religiosos en el arte es expresivo de un gran sentido humanista, pues con ello el hombre queda asumido en su perspectiva más elevada, ya que la cumbre de los valores espirituales la constituyen los valores propiamente religiosos”. RIBERI, Antonio. *Alocución de Clausura*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 556.

²¹ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Apuntes para una aproximación histórica a la relación arte-liturgia*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, p. 260.

²² DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Artes Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1947, p. 13.

²³ GUTIÉRREZ MARTÍN, José Luis. *La liturgia en el Magisterio Conciliar. Hacia un fundamento teológico de la sacralidad*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, p. 28.

²⁴ FISAC, Miguel. *Problemas de la arquitectura religiosa*. Arquitectura nº 4. Madrid, 1959, p. 4.

²⁵ Cfr. CAMPOS, Francisco. *Cristo, Vía Crucis y Sagrada familia del Conjunto parroquial de San Juan de Ávila en Torrejón*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 225-246.

²⁶ MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad*, en *Imágenes de culto*. *Arte Sacro para el siglo XXI*. Diputación de Valencia, 1998, p. 22.

y llegar a Dios²⁷. En este proceso se trataría de llegar a la oración mediante el arte, y desde éste a Dios; como dice Sanz-Pastor “el Arte Sacro nos lleva a orar, a descubrir a Dios”²⁸. Así pues, el arte sacro tiene la necesidad de ser símbolo de una realidad superior y divina, ya que “a juzgar por las opiniones de la autoridad eclesiástica y por las realizaciones que se consideran más *significativas*, el arte eclesial ha de ser símbolo de las realidades celestiales, es decir, de la trascendencia”²⁹. Otra manera de definir estos objetivos del arte sacro podría ser el “revelar la imagen de la Naturaleza divina imprimida a lo creado, pero oculta en ello, realizando objetos sensibles que sean símbolos de Dios invisible”³⁰. Todas estas manifestaciones del arte sacro quedan concretadas en palabras del Papa Juan Pablo II al decir:

“Para transmitir el mensaje que Cristo le ha confiado, la Iglesia tiene necesidad del arte. La Iglesia debe hacer perceptible y, en lo posible, fascinante el mundo del espíritu, de lo invisible, de Dios. Debe por tanto, trasladar a fórmulas significativas lo que en sí mismo es inefable. Ahora bien, el arte tiene la capacidad sólo suya de captar uno u otro aspecto del mensaje, traduciéndolo en colores, formas, sonidos que ayudan a la intuición de quien mira o escucha. Y esto sin privar al mensaje mismo de su valor trascendente y de halo de misterio”.³¹

Por otro lado, dentro del mundo de las imágenes, la Iglesia necesita aquellas que tenga ciertas cualidades y características para que desarrollen su función con excelencia. Así, entre las variadas categorías que puede haber en el mundo de la imagen, aquí sólo nos interesa diferenciarlas según su grado de religiosidad o sacralidad, sin mezclarlas con el resto. Bien es verdad que a primera vista, parece sencillo diferenciar el arte sacro³² o religioso del profano, pero hay una serie de sutiles matizaciones que comparten los tres, y a veces los igualan. Qué decir de las diferencias entre el arte propiamente sagrado y el arte religioso, pues muchos confunden ambos y sus distintos objetivos y finalidades son de radical importancia, no ya “a posteriori” en la creación de la obra, sino en el propio proyecto anterior a la realización de la obra sacra, donde se deben tener en cuenta estas diferencias, sino es muy probable que el resultado no cumpla con los fines para los que fue creado y pierda su sentido y sitio dentro del templo³³.

²⁷ Cfr. CABRINETTY, Iciar. *Artes Plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*, en *II Curso de Arte Sacro*. Recogido en ARS SACRA nº 17, Madrid, enero de 2001, pp.127-128.

²⁸ SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Consuelo. *Exposición de arte sacro: Cuenca, Mayo de 1966*. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1966, p. 2.

²⁹ GÓMEZ SEGADÉ, José Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 269.

³⁰ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 12.

³¹ JUAN PABLO II. *Carta a los artistas*. Altair. Sevilla, 2000, pp. 50-51.

³² También habría que tener en cuenta las diferentes interpretaciones que de lo sacro se hace en la cultura occidental, aunque esta Tesis se basará principalmente, como ya se dijo en la introducción, en la versión de la Iglesia católica. Véase GÓMEZ GRISALEÑA, Delfín. *Factores y significación del arte religioso y cristiano*. Tesina presentada en la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid, 1982, pp. 15-16.

³³ Planteando una primera diferenciación, Guardini, hombre clave en el nuevo Movimiento Litúrgico en los años 20 y 30 en Alemania, hace un estudio sobre las cualidades entre la imagen de culto y la imagen de devoción, pudiéndose plantear una similitud entre imagen sagrada e imagen religiosa, pudiendo tener entre sí diversas coincidencias. De esta manera llega a decir que “la imagen de culto no procede de la experiencia interior humana, sino del ser y el gobierno objetivo de Dios; con lo cual no me refiero a ningún procedimiento efectivo del artista, considerado con plena conciencia, sino al germen de sentido del proceso (...) La imagen de devoción arranca de la vida interior del individuo creyente: del artista y del que hace el encargo, que, a su vez, toman ellos mismos la posición del individuo en general. Parte de la

Comencemos por diferenciar el arte sacro del religioso, diciendo que el arte sagrado puede tomarse como una forma particular de arte religioso, no olvidándose de que existen otros tipos de imágenes religiosas además de la sacra, como pueden ser la histórico-descriptiva y la llamada imagen de decoración³⁴. Como cualidad esencial, el arte sacro debe tener la función específica de inducir al culto, y tan importante es este factor que se debe renunciar a todas las cualidades estéticas, formales o conceptuales que lo desvíen de ese fin³⁵; es decir, la obra sacra queda definida por su finalidad³⁶, y ésta no es otra que el apoyo al culto:

“El arte sacro es un verdadero arte; pero con un fin propio que lo especifica: es arte al servicio del culto (...) El arte sacro es un arte aplicado, es un arte útil. Su belleza no es su finalidad. El arte sacro es la explicación plástica del dogma; el artista cristiano, un predicador...”³⁷

Por ello, debe prolongar el dogma de la Iglesia y su sacramento³⁸; de esta manera, la obra es sacra cuando está bendecida para la liturgia, para la que fue creada³⁹, y por su propio carácter de culto⁴⁰, y no sólo es sagrada “porque le pongan unos signos externos alusivos a su carácter, como la etiqueta de una mercancía, sino porque tiene una intención religiosa en sí misma y porque la Iglesia la consagra para el culto”⁴¹. Así, como apunta el padre Aguilar, la diferencia fundamental entre lo religioso y lo sacro se

vida interior de la comunidad creyente, del pueblo, de la época, con sus corrientes y movimientos; de la experiencia que tiene el hombre creyendo y viviendo la fe”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1960, p. 19.

³⁴ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. La Editorial Católica, S.A. Madrid, 1965, pp. 381-383.

³⁵ Respecto a este tema nos dice Plazaola que “con frecuencia, el artista sólo pretende expresar su visión y su emoción personal ante un tema religioso, no un sentimiento de presencia numinosa en el misterio cultural ni una vibración comunitaria condicionada por la objetividad de la acción litúrgica. La obra podrá ser entonces auténtica expresión de arte religioso, pero no de arte sagrado”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*, Op. cit., pp. 21-22.

³⁶ Este es la conclusión que se puede extraer de las palabras de Rivera al decir: “Creemos que por arte sacro debe entenderse, dentro de la línea de la mencionada instrucción del Santo Oficio, aquella modalidad del arte religioso cuya finalidad y cometido son cooperar a la dignidad de la casa del Señor y al fomento de la fe y la piedad de quienes en el templo se congregan para asistir a los divinos oficios e implorar la celestial ayuda; nacido con la misma sociedad cristiana, nunca puede faltar a su propia función ni dejar de acatar las leyes eclesiásticas que regulan la actividad”. RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, pp. 584-585.

³⁷ FERRANDO ROIG, Juan. *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*. Montaner y Simón. Barcelona, 1940, p. 11.

³⁸ Cfr. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 24.

³⁹ Ochsé define de esta manera el arte sacro: “El arte sagrado es el que tiene como fin construir los templos y tallar las imágenes de Dios. Toda religión implica un culto. Los objetos necesarios para el ejercicio del culto entran en el ciclo del arte sagrado”. OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Casal I Vall. Andorra, 1960, p. 16.

⁴⁰ Pablo VI aclara esta distinción entre el arte religioso y el arte sacro cuando, con motivo de la inauguración de una exposición de arte religiosos, nos dice que “... pretendemos ocuparnos de las expresiones artísticas que tácitamente transparentan o abiertamente manifiestan una referencia, una intención, un tema religioso, libremente concebido por el artista, dejando intencionadamente a un lado aquellas obras que, aún estando comprendidas, por su nombre e inspiración, dentro del campo del arte, se llaman específicamente sagradas por estar destinadas y cualificadas para el culto sacro”. PABLO VI, Papa. *Discurso de inauguración de la “Colección de Arte Religioso Moderno”, el 23 de Junio de 1973*, en *El apartamento borja y el arte contemporáneo del Vaticano*. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Vaticano, 1974, p. 3.

⁴¹ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. La Polígrafa. Barcelona, 1963, p. 92.

basa en la consagración, hecho por el cual el arte adquiere ese carácter sagrado, lo cual implica además que sólo la Iglesia puede conceder dicho carácter⁴². Se podría decir que el arte toma el carácter sacro cuando entra en el templo y es bendecido, asumiendo con ello un doble mensaje: como arte y como sacro⁴³. Luego, debe quedar claro que el arte sagrado es indisociable del culto y la Liturgia:

“El Arte Sagrado es parte integrante del culto cristiano. Asocia al artista a la obra de Dios en la Iglesia. En la práctica esta obra de Dios en la Iglesia se llama Liturgia y la Liturgia es el arte por excelencia en un mundo hecho para el Verbo Encarnado y su Cuerpo Místico”.⁴⁴

Además, la liturgia, tanto en su cosificación como en su parte activa, puede sugerir diversas propuestas interesantes para el arte sacro⁴⁵. De todas maneras, un arte sacro no es un arte meramente litúrgico, sino algo más. De ahí la diferenciación que propone Antonio Oteiza, sacerdote y escultor, entre creación artística religiosa, sacra y litúrgica: el arte religioso, no sólo se basa en la realidad material, sino que intenta expresar algo superior con una temática exclusivamente religiosa; el arte sacro, se refiere más a una determinada confesión religiosa, con una temática trascendente y referida a lo absoluto; el arte litúrgico está pensado para el culto y la evangelización como fin primordial⁴⁶. Otra definición de éste último podría ser la dada por el obispo Muñoz, cuando dice que el arte litúrgico “... es aquel que al servicio de la piedad y del culto ambienta, inspira, apoya o simboliza la adoración o el término de la misma, Dios, viviendo totalmente en función de su finalidad”⁴⁷.

También convendría diferenciar dentro del arte religioso o sagrado otra categoría como es el arte cristiano, el cual es definido por varios autores tanto por su tratamiento, como por su intuición y reflexión cristiana, es decir, por estar bajo la luz de la fe en todo su proceso de creación⁴⁸. Incluso se podría añadir, como piensa Derisi, que el artista ha

⁴² El padre Aguilar plantea esta diferenciación, dentro de lo que él llama un “sentido preciso” del término sacro: “Sagrado es... lo consagrado, lo que ha sido – mediante rito especial – enriquecido con un valor de sacralidad, de especial excelencia en el ámbito de lo religioso. Porque religioso es... lo *religado*, lo vinculado a Dios en un sentido más o menos amplio, mientras que lo sacro queda sellado con un especial carácter que lo vincula directa y exclusivamente a Dios o su culto. El rito propio de bendición o de consagración que la Iglesia imparte a personas o cosas es el que determina ese especial valor de sacralidad”. AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, p. 131.

⁴³ Esta idea es la que se desprende si atendemos a lo que nos dice el obispo Almarcha: “El arte a veces no sólo es el intérprete del mensaje humano de lo bello, sino del mensaje divino de la belleza revelada (...) Es el arte que entra en la Iglesia. El arte al entrar en la Iglesia tiene un nuevo mensaje que escuchar: el mensaje divino (...) El arte al entrar en la Iglesia ha de pasar como todos los fieles por la pila del bautismo a cuya fe ha de servir (...) A la refulgencia y claridad de lo bello humano se ha de añadir la *santidad*; y entonces el arte adquiere ya un apellido: *sacro*”. ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 16.

⁴⁴ REBELLE, R. P. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Santo Domingo. Quito, 1955, p. 101

⁴⁵ Como nos dice Guardini, “en la cosa litúrgica – por ejemplo, el escalón, el cirio, el lienzo – y en la acción litúrgica – marchar, estar de pie, arrodillarse, mover las manos en diversos ademanes, de súplica, de ofrecimiento – aparecen las imágenes y contribuyen al efecto purificador, liberador, iluminador, que resulta de la liturgia. Estas imágenes también están cargadas de sentido para el arte”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 52.

⁴⁶ Cfr. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2001, p. 120.

⁴⁷ MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica. Madrid, 1956, p. 252.

⁴⁸ Con relación a esta diferenciación, Derisi, opina que “para el logro de un arte cristiano es menester que la actividad artística misma esté gobernada e impregnada en sí misma por la vida de la fe y de la caridad

de vivir cristianamente, en estado de trascendencia, para que su obra sea cristiana y trascendente⁴⁹. Por esta razón, Maritain entiende el arte cristiano “en el sentido de arte que lleva en sí el cristianismo (...) El arte cristiano se define por el sujeto en quien se da y por el espíritu de donde procede”⁵⁰. Sin embargo, no hay que olvidar que, dentro de esta diferenciación, la definición o catalogación de una creación artística no implica necesariamente que abarque a los otros tipos de arte⁵¹.

La Iglesia otorga tres dimensiones diferentes al arte sagrado: por un lado, nos encontramos con la dimensión ontológica, la cual viene dada por su carácter de arte y de sacro, sin que quepa ninguna supresión de alguna de las dos partes; por otro, tenemos la dimensión normativa, pues el arte sacro debe servir a la Iglesia y, por lo tanto, debe supeditarse a las normas eclesiales; por último, hay que fijarse en la dimensión fenomenológica, pues el arte sacro debe crearse de acuerdo a la vida y época en la cual nace, sin perder de vista la tradición de la Iglesia⁵².

Como características principales que debe tener toda imagen sacra como obra de culto, Pérez Gutiérrez nos propone las siguientes: primera, *la imagen sacra es anónima*, y el artista se esconde tras la obra, pasa desapercibido; segunda, *la imagen sacra no busca la belleza, en su sentido vulgar*, sino que las imágenes más sagradas son las que menos hacen referencia a la belleza humana, las más abstractas; tercera, *la imagen sacra es sincera*, y no pretende engañar a los sentidos de las personas con ilusionismos; cuarta, *la imagen sacra es lacónica*, pues se debe limitar a los detalles y rasgos imprescindibles para transmitir la verdad que se desea; y quinta, *la imagen sacra es estática*, por lo que nos fija en la eternidad, arrancándonos del tiempo, invitando a la contemplación y a la oración⁵³. Por otro lado, el padre Aguilar explicita en tres las exigencias que debe poseer todo arte sacro:

- a) *la de la fe*, para que sea sacro
- b) *la de la técnica plástica*, para su belleza plástica
- c) *la del pueblo*, para que sea comprensible y cultural.⁵⁴

El mismo autor resume las cualidades elementales afines a estas obras, cuando opina que “... se pide muchas veces demasiado a una obra de arte, a la que de suyo, para llegar a ser sacra, puede y debe exigírsele tan sólo la calidad estética, valor artístico, aptitud funcional para el uso a que se destina y que excluya todo vestigio de irreverencia que

(...) la fe y la gracia han de penetrar no sólo en el objeto de la realización sino en la intuición artística misma”. DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1967, p. 163.

⁴⁹ El mismo autor comenta que “para el *arte cristiano* son menester, pues, *el artista* con todos sus dones naturales de tal, también recibidos del cielo, y *su vida sobrenatural que nutre e impregna de belleza sobrenatural la actividad artística misma desde su comienzo...* El arte cristiano y la vida espiritual que lo engendra implican en el artista el soplo de fe y la vida sobrenatural, sin la cual serían absolutamente irrealizables”. *Ibidem*, pp. 163 y 170.

⁵⁰ MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Club de lectores. Buenos Aires, 1958, pp. 85-86. El mismo autor diferencia este arte puramente cristiano con el arte sacro, al cual designa como arte “*de Iglesia*” o religioso “*por su destinación*”.

⁵¹ El padre Aguilar plantea una interesante catalogación al diferenciar entre arte sacro (dedicado al culto), arte cristiano (arte basado en sentimientos cristianos, pero usado fuera del templo), arte de expresividad religiosa (como expresión sincera de una religiosidad no cristiana) y arte de tema religioso (sin valoración religiosa, aunque use dicho tema como pretexto). Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Op. cit., pp. 136-140.

⁵² Cfr. ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., pp. 19-22.

⁵³ Cfr. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Guadarrama. Madrid, 1961, pp. 379-380.

⁵⁴ Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 63.

pueda impedir la religiosidad”.⁵⁵ Por su parte, la Iglesia enuncia otras cinco características fundamentales que deberían definir toda obra sacra: autenticidad, actualidad, creatividad, elegancia y limpieza⁵⁶. Por último, a estas cualidades para conseguir un arte sacro de calidad, el sacerdote Camprubí añade la de la belleza, la verdad y la bondad⁵⁷.

Del arte religioso se podría empezar diciendo que se limita a tratar un tema religioso, pudiendo no emocionar tanto como el sacro, pues no tiene el mismo fin litúrgico. El arte religioso tiene como argumento un tema de religión, y el arte sagrado trata de acercarnos al más allá, “a lo sublime”⁵⁸. Es decir, el arte sacro no sólo se convierte en tal exclusivamente por su temática, factor éste con el que se puede comparar al arte religioso, sino por la manera de expresar lo trascendente a una comunidad⁵⁹. Tienen una naturaleza distinta: mientras el arte religioso tiene unas características “sentimentales y psicológicas”, el arte sagrado está basado en una naturaleza “ontológica y cosmológica”⁶⁰. Además, hay que decir que lo religioso, con relación a la temática tratada, no tiene porqué ser necesariamente sacro, ni lo sacro religioso; el arte religioso, con sentido cristiano, suele hacer referencia plástica al Evangelio o a algún dogma, en cambio, el arte sacro traspasa la condición humana para tratar lo trascendente y lo absoluto⁶¹. La confusión entre esta fundamental diferencia entre lo religioso y lo sacro, ha sido incrementada por culpa de la devoción de los fieles ante imágenes religiosas de pésima calidad, creyendo que éstas pertenecían al arte sacro por su carácter de veneración⁶². Aún así, no debe pensarse que el arte religioso no tenga unas mínimas normas que cumplir, tendiendo siempre a dignificar lo que representa:

⁵⁵ AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Op. cit., p. 134.

⁵⁶ Cfr. SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. *Ambientación y Arte en el lugar de la celebración*. Promoción Popular Cristiana. Madrid, 1987, pp. 18-19.

⁵⁷ Cfr. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Juan Flors, Editor. Barcelona, 1957, pp. 182-192.

⁵⁸ CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. ARA nº 6. Madrid, junio de 1998, p. 48.

⁵⁹ Es interesante analizar la opinión que al respecto tiene Antonio Oteiza, entendiendo por arte sacro lo que en su texto se llama arte religioso: “El tema religioso no hace, ciertamente, que ese arte sea realmente religioso, y es aquí en donde se ha de poner la atención crítica (...) El arte religioso está en la forma, en su expresión, en lo añadido al mismo arte, en lo adjetivo, pero que aquí se hace sustantivo, radiante explosivo, distinto, único, total, que se ha revelado al contacto con la arcilla con la mano del artista religioso, con la mano-sentimiento, con la mano-religiosa”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*. Op. cit., p. 120.

⁶⁰ Cfr. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 11.

⁶¹ De la misma opinión es Laurent cuando escribe que “lo religioso se refiere a una religión dada: figuras, ilustraciones de escenas. Admitamos que en el cristianismo lo religioso sea todo cuanto traduce plásticamente una escena bíblica o evangélica, una enseñanza dogmática o moral. En este caso, el arte abstracto no será jamás religioso, puesto que por definición no puede ilustrar, mostrarse didáctico o profesoral. No enseña otra cosa que lo que es en sí mismo; sugiere, obliga al espectador a una creación espontánea (...) Lo sacro, por el contrario, no se liga necesariamente a una enseñanza dogmática precisa. Es todo cuanto arranca al hombre de su condición humana para sumergirlo en el universo monstruoso, para imponerle un destino fantástico o una redención transitoria. Lo sacro rebasa al hombre”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 137. En esta línea temática el arte sacro, y no el religioso, se asemeja al arte profano. Por esta razón, un Rafael puede ser religioso, pero no sacro, y el Guernica de Picasso puede ser sacro, pero nunca religioso. Incluso hay quienes piensan, como el padre Couturier, que las “pinturas llamadas sacras, muy representativas, pongamos ciertos Rubens o ciertos Rafael, son extremadamente poco religiosas”. COUTURIER, Alain. Recogido en *Ibidem*, p. 138.

⁶² Como nos dice Laurent al respecto, “la disputa entre el arte sacro – cuyo tema es a veces arreligioso o irreligioso – y el arte religioso – cuyo tema es edificante, pero cuya factura y cuya significación son muy a menudo profanas – ha resultado confusa por la intervención de los fieles. La costumbre que han adquirido de disociar con frecuencia la piedad y el arte, de rezar delante de obras horribles y comerciales,

“En él se exigen máximos valores estéticos y técnicos, puesto que comunica con lo sagrado. Por tanto, todo aquello que aleje de lo sagrado, bien porque no lo encarna dignamente en lo humano, bien porque lo rebaja sensualizándolo y ablandangándolo, peca contra sí mismo y contra su destino”.⁶³

El arte religioso debe estar “en relación con la vida personal cristiana”.⁶⁴ Sin embargo, el arte sacro acerca a lo sublime y llega a emocionar en mayor grado al elevar el espíritu cerca del Dios que se ha tratado de expresar⁶⁵, por lo que, como dice el obispo Omella, “nos enseña que el lenguaje de la belleza puesto al servicio de la fe es capaz de tocar el corazón de los hombres y de hacerles conocer desde el interior a Quien nos atrevemos a representar en imágenes, Jesucristo...”⁶⁶. Este carácter al que se alude es de suma importancia, y sería un error catalogar como arte sacro a cualquier instrumento u objeto que haya estado vinculado con el culto o con el templo, pues la obra tiene además que apoyar y ayudar a la celebración litúrgica aparte de otras funciones⁶⁷, no confundiendo como se ha dicho anteriormente el arte sacro con el arte meramente litúrgico. Por lo tanto, no todas las obras religiosas son sagradas, sino que hace falta que su lenguaje formal sea adecuado para expresar la fuente de donde viene, con lo que “sólo un arte cuyas formas mismas reflejan la visión espiritual propia de una religión dada merece este epíteto (...) Una visión espiritual se expresa necesariamente mediante un determinado lenguaje formal: si este lenguaje falta, de modo que el arte supuestamente sagrado tome prestadas sus formas a cualquier arte profano, es que no hay visión espiritual de las cosas”⁶⁸. Se pretende hacer ver que, según algunos autores, es posible que determinadas manifestaciones artísticas sean incompatibles con el arte sagrado.

Pero hablando de nuevo de las diferencias entre arte religioso y arte sacro, Pozo nos apunta como las obras de arte sacro pueden perseguir, según sus cualidades, objetivos distintos; por un lado, la obra puede tener un gran valor en su calidad técnica, así como en su sensibilidad y fuerza expresiva, y a la vez puede tener menos valor pedagógico o catequético para la mayoría de los fieles, aunque a los espíritus más cultivados puede moverles a la fe; por otro, la obra puede tener menos valor artístico pero a la vez elevar los corazones y las mentes (sobre todo de los más sencillos) al considerar la realidad sobrenatural, con lo que estas obras están concebidas para mover a los fieles a través de la belleza de dos formas: recordando los misterios de la fe o disfrutar evocando los episodios fundamentales de la Historia de la Salvación⁶⁹. Lo ideal, nos dice Pozo, sería unificar los dos planteamientos, opción que se ha repetido muchas veces a lo largo de la

el envejecimiento de la decoración de las iglesias, son extremos que dificultan la labor hoy”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 140.

⁶³ MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 253.

⁶⁴ GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 24.

⁶⁵ Véase CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. Op. cit., pp. 225-246.

⁶⁶ OMELLA OMELLA, Juan José. *Arte Sacro: Voz y Misterio*. Fundación Ramón J. Sender. Barbastro, 2000, p. 12.

⁶⁷ Véase AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de Arte Sacro*. ARA nº 24. Madrid, abril-junio de 1970.

⁶⁸ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Sophia Perennis. Palma de Mallorca, 2000, p. 5.

⁶⁹ Algunos autores como Gascón apuntan que el arte religioso no sólo lo delata el tema, sino otras características más o menos encubiertas: “No basta con que el asunto narrado o la temática expresen un contenido religioso; hay otros componentes plásticos o estéticos, icónicos, intencionales en el autor o en el espectador que confieren connotaciones religiosas, más o menos explícitas, a una obra de arte”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. PPC. Madrid, 1998, p. 17.

Historia del Arte⁷⁰. Luego debe quedar claro que “una cosa es la creación artística de contenido o argumento religioso, incluso vaga o expresamente místico, y otra muy distinta la elaboración artística concebida para mover a la oración, al arrepentimiento”⁷¹. Se comprenden bien estos razonamientos si, por ejemplo, se cataloga el “*Cristo crucificado*” de Velázquez como una obra religiosa, y no sacra.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el arte sagrado, por su carácter trascendente, es muy adecuado para expresar una verdad espiritual, y “al igual que una forma mental como un dogma o una doctrina puede ser el reflejo adecuado, aunque limitado, de una Verdad divina, también una forma sensible puede reflejar una verdad o una realidad que está por encima a la vez del plano de las formas sensibles y del plano del pensamiento”⁷². El arte sacro se podría definir como un encuentro del hombre con la grandeza de lo sobrenatural, y su inspiración debe venir del asombro de la sublimidad de lo divino⁷³. Es decir, el carácter trascendente es inmanente al arte sacro⁷⁴, el cual debe hacer trascender al espectador (la comunidad de fieles) a un mundo superior, siempre dentro del entorno para el que fue concebido (dentro del templo); de este razonamiento extrae la Iglesia las dos principales condiciones que debe poseer todo arte sacro, como son su fácil comprensión y su sentido y capacidad de trascender⁷⁵. Por esta razón “una imagen religiosa sólo alcanza la categoría de lo sacro cuando inunda una atmósfera de seducción y de tener al mismo tiempo, cuando hace sentir su vinculación con realidades extramundanas que han interrumpido en nuestra existencia de tal manera que, fuera del santuario, tales imágenes parecen arrancadas a su natural destino. La imagen sacra es una imagen cultural, es decir, comunitaria”⁷⁶. Con este razonamiento podríamos llegar a la conclusión de que el arte sacro es un arte más social que el religioso, pues está creado para que lo disfrute una comunidad de fieles:

“El puramente religioso tiene su expresión adecuada en las capillas, oratorios, casas particulares, museos... Lo oficial, lo litúrgico es para todos y es obra de todos; por eso le corresponde despojarse de lo particularizante y ocupar un sitio más trascendente”.⁷⁷

Además, hay que tener en cuenta, que el arte sacro propone un espacio para realizar la liturgia, es decir, este arte convierte a ese espacio utilizado en sacro, lo cual no quiere decir que las piezas utilizadas en este espacio sean sagradas, sino que lo sagrado es el espacio sagrado. La imagen sacra sólo tiene sentido cuando está ubicada en el lugar para el cual se creó, que es donde adquiere un valor diferente a la obra meramente religiosa. Por esta razón, una pieza sagrada que se cambia de entorno pierde la función cultural

⁷⁰ Cfr. POZO, José Manuel. *El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 195-208.

⁷¹ *Ibidem*, p. 205.

⁷² BURCKHARDT, Titus. *Op. cit.*, p. 6.

⁷³ Véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 111-132.

⁷⁴ Guardini apunta al origen trascendente del arte sacro, a semejanza del arte de culto, cuando dice que “... mientras la imagen de culto está dirigida a la trascendencia, o, dicho más exactamente, parece venir de la trascendencia, la imagen de devoción surge de la inmanencia, de la interioridad”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁵ Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Movimiento Arte Sacro. León, 1958, pp. 58-59.

⁷⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁷ DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. *Op. cit.*, p. 66.

para la que fue creada y, por lo tanto, puede perder a la vez su carácter sacro⁷⁸. Dentro de esta línea, también es importante observar que la imagen sacra debe ser un camino hacia Dios, debe trasportarnos hacia Él, a partir de su contemplación. Incluso, hay quien afirma que “el sentido de la imagen de culto es que Dios se haga presente”⁷⁹. Si no cumple con esta esencial función la obra no tendrá el calificativo de sacra, aunque puede llegar a ser una gran obra de arte⁸⁰. De esta forma al arte se le supone un carácter sacramental, pues se convierte en puente para la función litúrgica y su consagración a Dios, habiéndose convertido esta relación en una fuente de conversión, lo cual se ve reflejado en su unión a través de la Historia del Arte⁸¹. Como dice Pérez Gutiérrez “... en principio nos hallamos ante un arte sagrado allí donde encontramos un intento de expresión de lo desconocido, un símbolo de lo *otro*, de la trascendencia y de lo trascendente *numinoso*”⁸². El arte sacro debe hacernos transportar al más allá espiritual, hacernos trascender, “porque la obra de arte sagrada, si lo es de veras, lo que nos pide es justamente un acto de Fe. Lo mismo el *espacio* sacro de la arquitectura religiosa, que la versión representativa pictórica o escultórica, solicitan primordial y fundamentalmente nuestra Fe (...) Si no logra arrancarnos de aquí, del mundo que pisamos, y hacernos dar el salto hacia el orbe de realidades que significa, ha fracasado rotundamente”⁸³.

Por el contrario, esta cualidad del culto comentada no es necesaria, a diferencia del arte sacro, en el arte religioso, y dado el carácter trascendente del que disfruta todo arte sincero podría estar íntimamente relacionado con el arte profano⁸⁴, pues siendo el artista honesto todo arte está impregnado en mayor o menor medida de cierta religiosidad⁸⁵. Así pues, si hablamos de sentido trascendente no hay que olvidarse de esa similitud con el arte profano, ya que también hace trascender nuestro ser al observarlo, y disfrutar así del sentimiento de algo superior, llegando a encontrarse el arte muy cercano a la religión⁸⁶; cualquier tipo de religión, sobre todo la católica, tiene una estrecha

⁷⁸ Como nos dice Laurent, “el museo despoja a un icono, a un crucifijo románico, a una virgen gótica de su carácter sagrado para convertirlos en objetos de arte. Con ello esas obras quedan privadas de su medio nativo, pierden su sentido original”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 41.

⁷⁹ GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 21.

⁸⁰ La diferencia entre una obra de arte sacro o de arte religioso debe residir en la distinta manera de afrontar el encargo que tiene el artista. Con relación a este tema, y haciendo la similitud entre arte sacro y de culto, así como entre arte religioso y de devoción, Guardini afirma que “el hombre que crea una imagen de culto no es un *artista* en nuestro sentido. No *crea*, si tomamos esta palabra como solemos usarla, sino que sirve. Se le prescribe: recibe la indicación y el encargo y realiza la imagen como debe ser, para que se haga posible la sagrada presencialización. En la imagen de devoción, el hombre tiene una iniciativa totalmente distinta. Su capacidad de invención y configuración está comunicada de modo totalmente diverso. No quiere preparar el lugar donde pueda entrar la Presencia, sino representar lo que configura su fantasía; expresar lo que siente su corazón; exactamente, *crear una obra de arte*”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 23.

⁸¹ Véase VIVER, Javier. *Muerte y Resurrección en las capillas Rothko y Matisse*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 253-258.

⁸² PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 29.

⁸³ *Ibidem*, pp. 100-101.

⁸⁴ También es conveniente la opinión de un artista respecto esta cuestión, como es Matisse, el cual tuvo una fuerte experiencia con el arte sacro al pintar una capilla en Vence en 1951, cuando nos dice que “... todo arte digno de tal nombre es religioso. Pongamos por caso una creación de líneas de colores: si no es religiosa no existe. Cuando una creación no es religiosa no se trata más que de arte documental, de arte anecdótico..., que ya no tiene nada que ver con el arte”. Recogido en VIVER, Javier. Op. cit., p. 253.

⁸⁵ Cfr. VARGAS, Ramón de. *Meditación Iconográfica*. ARA nº 51. Madrid, enero-marzo de 1977, p. 10.

⁸⁶ Plazaola comenta al respecto: “Y, en verdad, ¿quién no ha experimentado, ante las obras de los grandes genios, el sentimiento de algo inefable que trasciende los datos sensibles que se tienen delante, el sentimiento de un *más allá*, la cercanía de un misterio inexplorable, de dimensiones irreducibles a todo lo sensible, que causa añoranza y delicia al mismo tiempo, como en la espera de una beatífica revelación,

vinculación con las artes plásticas. La trascendencia del arte en sí mismo es muy positiva para encauzarla en un arte religioso, por su similitud espiritual, de ahí el interés en el razonamiento que nos hace Riberi:

“Arte y vida del espíritu: dos coordenadas que se conjugan en perfecta correlación. Por eso no es de extrañar que las más genuinas manifestaciones artísticas hayan sido siempre las que explicitan valores, anhelos y convicciones que miran directa y positivamente al espíritu. Y esas no son otras que las que enfrentan al hombre con Dios. Por esto también se explica que las manifestaciones artísticas religiosas se presenten claramente en un estado de vida primitivo donde diríase que la espontaneidad del sentimiento artístico se confunde con la espontaneidad del sentimiento religioso. Y es que los temas religiosos encierran en sí mismos un significado trascendente”⁸⁷.

Además, el arte en sí no tiene sentido si está separado de lo religioso, tomado como contenido espiritual⁸⁸. Por ello, la obra de arte, como tal, tiene más de espíritu que de materia⁸⁹; es trascendente de por sí, pues se refiere a algo que está más allá de la propia obra, y aquí es donde el arte cobra su sentido religioso⁹⁰. Ambas disciplinas se igualan en la capacidad de trascender, como ha ocurrido en el sentir tradicional de la humanidad⁹¹. Por esta razón, cualquier intervención en el arte sacro debería estar determinada por un criterio artístico, ya que “su carácter sagrado parte de la esencia misma del arte”⁹². Todo arte verdadero, con su trascendencia y anhelo de lo absoluto, goza de cierto carácter sacro; el arte mismo es la forma de lo sagrado⁹³. Como dice

siempre inminente y nunca realizada?. Esa sublimidad del arte es la que ha dado categoría de absoluto y convertido en religión de los que no tienen otra”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 23.

⁸⁷ RIBERI, Antonio. *Alocución de Clausura*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p. 556.

⁸⁸ En la propia esencia del arte, está presente el carácter religioso y espiritual. Por esta razón Schmied cree que “... religión y arte forman un conjunto. Sin referencia a las ideas de religión y filosofía el arte sólo es una cosa a medias. Sin contenido de sentido espiritual le falta una dimensión decisiva”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Diputación de Valencia. Valencia, 1998, p. 25. Para tener otro punto de vista véase MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza*. San Pablo. Madrid, 2002, en concreto el *Capítulo I: Sentido religioso y experiencia estética*, pp. 7-47.

⁸⁹ La Iglesia, en boca del obispo Almarcha, está de acuerdo con este planteamiento, aunque considere al arte sacro en un estado superior: “Y es, señores, que el arte, en cuanto arte, aun en su sentido y significación humana, es más espíritu que materia. Y el arte en su cumbre, que es el arte más sacro, es alabanza y glorificación de Dios: es oración”. ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Las obras de arte sacro*. Academia, nº 28. Madrid, 1969, p. 48.

⁹⁰ Guardini amplía esta característica del arte cuando habla de “... ese carácter religioso que reside en la estructura de la obra de arte en cuanto tal, en su alusión hacia el porvenir; ese *porvenir* definitivo que ya no puede ser fundado por parte del mundo. Toda obra de arte auténtica es, por su esencia, *escatológica*, y refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero. Por eso toda auténtica relación con la obra de arte desemboca en algo religioso”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 72.

⁹¹ El escultor Rodin pensaba de forma parecida cuando decía que “siempre he confundido el arte religioso y el arte: cuando se pierde la religión, se ha perdido también el arte; todas las obras maestras griegas, romanas, todas las nuestras, son religiosas” RODIN, Auguste. Recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Casal I Vall. Andorra, 1960, p. 26.

⁹² VIVER, Javier. *Muerte y Resurrección en las capillas Rothko y Matisse*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Op. cit., p. 253.

⁹³ Uno de los artistas contemporáneos que más han reflexionado sobre la relación del arte con la trascendencia y lo sagrado es el catalán Antoni Tàpies (sobre todo en el diálogo entre arte y religión o filosofías orientales), comentando al respecto: “El arte moderno de mayor calidad en muchos casos se ha independizado de viejas instituciones civiles y religiosas históricas, pero en sus mejores obras sigue moviéndose al mismo nivel trascendente de las analogías, imágenes y símbolos con que se expresaban antiguas sabidurías y religiones, el misticismo, la magia (...) Pretender destruir la dimensión *sagrada* del arte – que no se ha de confundir con los objetos de arte litúrgico de una confesión religiosa determinada –

Ramseyer, el arte tiene la capacidad de “religar” al espectador más allá de la simple apariencia de las cosas⁹⁴.

También Moreno Elosegui nos apunta otro denominador común entre arte y religión, y éste reside en el hecho de que “los dos trascienden los límites racionales de la mente humana, y son debidos, al menos en parte, a la actividad desconocida del inconsciente (...) En el arte y en la religión el misterio es lo que atrae y fascina...”⁹⁵. De este modo, arte y religión van siempre de la mano debido a su carácter trascendente, incluso el arte actual, aunque a veces no lo parezca⁹⁶. Además, si partimos de la base de que en toda la creación está presente Dios, podemos pensar en que en una obra maestra se representará, con una gran dosis de espiritualidad, a algo de este Dios⁹⁷. Como nos dice Vargas, todo arte transmite y comunica algo a los demás de una manera bella, lo que provoca una contemplación estética superior, con un marcado carácter religioso⁹⁸; para muchos integrantes de la Iglesia toda obra de arte es religiosa, con independencia de la fe de su creador, en cuanto expresa belleza, y ésta viene dada por Dios⁹⁹. Incluso algunos consideran que el carácter religioso de una obra de arte reside en la implicación,

sería acabar con el arte mismo, con algo que es esencial al arte y a toda la sociedad”. TÁPIES, Antoni. *Arte y contemplación interior*. Discurso leído en el acto de recepción como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de diciembre de 1990. Reproducido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1996. Asimismo, también es interesante observar el planteamiento de Hornedo al relacionar el arte con lo religioso, además de diferenciar lo religioso de lo sacro. Véase HORNEDO, Rafael M^a de. *Funcionalismo sacro católico*. Revista de Ideas Estéticas, n^o 66. Madrid, 1959, pp. 119-121.

⁹⁴ En concreto, este autor dice que el arte posee “... un ansia de *religar* al espectador, no simplemente al objeto, sino al misterio del objeto, a su realidad, más honda que la simple apariencia. El arte es mediación, un intento de revelar el misterio, pero también es un proyecto para situar al hombre ante el misterio”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 109.

⁹⁵ MORENO Elosegui, Antonio. *El peine de los vientos y el sentimiento religioso*. ARA n^o 56. Madrid, abril-junio de 1978, pp. 39-40.

⁹⁶ Con relación a la religiosidad del arte contemporáneo, Schmied opina que “... aunque el trabajo de muchos de los artistas más significativos e innovadores esté movido por ideas diferentes de la de una renovada y profunda unión con el ámbito de lo religioso, en el arte actual se pueden rastrear, como siempre, no sólo huellas genéricas de lo trascendente, sino también confrontaciones concretas con motivos religiosos”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 31.

⁹⁷ Véase OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., pp. 14-15.

⁹⁸ “En efecto, todo arte es, en cierto modo religioso; es evidente que el Universo sensible creado por Dios, está lleno de motivos de contemplación. El artista es un ser elegido, que ha elegido el don de discernir, no precisamente por investigación, sino por revelación, por visión espontánea. Esta revelación transportada a la obra de arte constituye una comunicación de la contemplación, una manifestación de la visión y del espíritu a los demás hombres. Es estado de contemplación provocado por la emoción estética es religioso en el sentido que provoca un olvido de sí mismo para gozar, por deleitación, de la belleza pura, que es una creación de Dios”. VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 115. Y hablando de este tema, también es interesante observar la opinión del historiador Abril cuando dice: “Si es sagrada por sí misma la pintura, sagrado habrá de ser el arte moderno todo, ya que el arte moderno pretende que pintura, escultura, arquitectura – que el arte en general – valgan por sí; lleguen por sí al mismo espíritu y allí produzcan el efecto de emoción, que solamente el arte – después de la religión – puede producir el hombre”. ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado*. Cruz y Raya, n^o 1. Madrid, 1933, p. 135.

⁹⁹ El sacerdote Castex opina que cuando contemplamos una obra de arte “nos encontramos con la suma belleza de Dios. Y por tanto, toda obra que sea de alguna manera bella, es un reflejo de la belleza de Dios. Por eso podríamos decir que todo arte, por el solo hecho de serlo, por el hecho de buscar sinceramente la belleza, es religioso. Muestra a Dios, lo manifiesta, o al menos intenta manifestarlo conscientemente o inconscientemente. Podemos decir que no hay arte ateo, aunque el artista lo sea, porque si es verdadero artista buscará la belleza y estará buscando plasmar una manifestación de la infinita belleza de Dios”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Propaganda Popular Católica. Madrid, 1967, p. 13.

por parte del artista, en el proceso creativo, tanto en la parte afectiva como en la intelectual¹⁰⁰.

Sin embargo, hay que advertir, como nos indica Ramseyer, que el arte no es sagrado en sí mismo, es decir, que no conlleva una “presencia sagrada” de por sí¹⁰¹, aunque existan muchas coincidencias en los problemas del arte profano y del sacro¹⁰². Como se dijo anteriormente, y según la Iglesia, para que una obra de arte reciba el carácter de sagrada tiene que haber participado necesariamente en la liturgia, es decir, haber sido consagrada¹⁰³. Además hay que tener en cuenta que, aunque anteriormente se reconocía el valor religioso de toda obra de arte, no hay que confundir entre emoción sagrada y emoción estética:

“La dignidad esencial del arte está en que nos hace sentir el misterio de la vida misma y nos comunica el deseo y la necesidad de un absoluto. El arte tiende, pues, por su fuerza natural, a convertirse en expresión de lo sacro en su sentido más genérico. Pero para que lo sea en su pleno sentido debe afirmar la existencia y sugerir la presencia de ese duende misterioso que acecha todas las ventanas y las dos puertas – de entrada y de salida – de nuestra existencia. Si no se pasa de ese *algo* a ese *Alguien*, se queda uno a medio camino...”¹⁰⁴

Pero, ¿dónde podría ubicarse ese momento en el que la obra de arte nos hace trascender? Castro nos dice que el sentido religioso del arte “se patentiza en ese momento decisivo – para la obra de arte y para nosotros – de nuestro enfrentamiento con su modo de autenticidad, cuando la creación de arte realizada nos incita a descubrir el momento trascendente suyo, el de su creador, y el nuestro propio; en ese momento, la obra de arte es una recia apelación al allende...”¹⁰⁵. Podríamos decir que la categoría religiosa del arte reside en la honestidad, por lo que “todo artista que busque afanosamente la verdad y logre expresarla con claridad, producirá obras que tienen no

¹⁰⁰ Esta es la opinión de algunos integrantes del clero, como el obispo Muñoz: “... El hombre, a distancia infinita, como un eco de esta Creación de Dios, refleja humana, limitadamente, el proceso: concibe, intuye, piensa, una obra (estimulado por su temperamento, cultura, momento afectivo, etc.), se enamora estéticamente de ella y este amor le escuece, le urge, le acucia a crearlo; es decir, a ponerlo fuera de sí mismo, plasmándolo en algo que permanezca. Todo arte que no brote de estas hondas raíces intelectuales y afectivas, fundidas en un amor creativo, es inauténtico y, por tanto, no puede ser religioso. Y al contrario, la creación que es reflejo de esta actividad divina, aunque no lleve asunto, ni sirva a la liturgia, va unida a Dios, aunque el artista lo ignore”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., pp. 253-254.

¹⁰¹ El autor dice al respecto: “El arte, por una especie de extensión irradiante de la vida sacramental, puede estar afectado por una gracia que le califica como instrumento sagrado, pero, no por eso implica, al margen del acto que le califica, una presencia sagrada inmanente. Puede convertirse en sagrado desde el momento en que es tocado por la libre gracia de Dios, pero no es sagrado de suyo”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 165.

¹⁰² Como reconoce el sacerdote Camprubí, “al referirnos al Arte Sacro, hemos de comenzar por notar que la expresión *Arte Sacro* es aleatoria y relativa, un modo de entendernos, pero la calidad de Sacro no añade ni quita nada al Arte: es algo paralelo, no algo sobrepuesto (...) En el plano universal, salta a la vista que el problema básico del Arte Sacro, es el mismo que el del Arte en general: encontrar formas de expresión propias, vigorosas y verídicas”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, p. 65.

¹⁰³ “... reservamos la expresión *arte sagrado* para un arte que no solamente participa de lo que es sagrado, sino que se encuentra también consagrado a un servicio de Dios y que, por ese mero hecho, asume una función litúrgica. El arte sagrado es el arte que ocupa un puesto en el santuario porque es a imagen de la Imagen y porque está de acuerdo con la imagen-Eucaristía de la que es un reflejo y un eco”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 165.

¹⁰⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 24.

¹⁰⁵ CASTRO, Carmen. *El arte como vida auténtica*. Op. cit., p. 71.

sólo el valor objetivo de lo artístico, sino una categoría religiosa, cualquiera que sea el tema representado; debiendo recordar a este respecto lo que alguien afirmó con acierto y es que la sinceridad en el arte conduce a la sinceridad en la fe¹⁰⁶.

Sin embargo, existe una diferencia esencial, y reside en el sentimiento que se transmite con el arte sacro, que no es sólo referido a algo, sino a “alguien”, es decir, a Dios. Luego debe quedar claro que el arte sacro debe afrontar una realidad suprahumana para ser tal, teniendo el arte religioso una visión más humana¹⁰⁷. En una obra religiosa no se pretende tanto la representación de una trascendencia mística como de una artística, pero desde una perspectiva humana, y no sagrada¹⁰⁸. Sin embargo, el arte sacro se nos presenta, no “como el resultado de los sentimientos, las fantasías, el *pensamiento* aún del artista”, más propio del arte profano, sino “como la traducción de una realidad que rebasa ampliamente los límites de la individualidad humana”¹⁰⁹. Es decir, una de las diferencias entre estos dos tipos de arte podría residir en la distinta relación que proponen entre Dios y el hombre; el arte sagrado está más preocupado por expresar a Dios, lo absoluto, y el arte religioso se preocupa más de la expresión propia del hombre¹¹⁰; el arte religioso trata de lo ya creado por Dios, y el arte sacro del propio Dios a través de lo creado¹¹¹. Por otra parte, tampoco se pueden aplicar los mismos criterios de valoración a una obra religiosa que a una que no lo es, pues “es preciso no caer en el sofisma de aplicar a un arte cuyas formas se presentan como análogas con sus contemporáneas *profanas*, un criterio valorativo que vaya a resultar también análogo, lo que en este caso equivaldría a decir *falaz*. Y en este sofisma caen lo mismo quienes lo enjuician desde categorías estrictamente formales, estéticas, como los que acuden a principios supuestamente trascendentes y religiosos, pero que en realidad no pasan de ser proyecciones de su incidencia estética, cobijadas bajo apariencias de fidelidad *tradicional*”¹¹².

Si volvemos a la relación de similitud entre arte sacro y arte profano, también se debe destacar las dos dimensiones del arte a las que hace referencia Millán: por un lado, es una dimensión de lo absoluto, objetiva, eterna, con una naturaleza difícil de determinar; por otro lado, también disfruta de una dimensión relativa y circunstancial, relativa al momento histórico y a las categorías sensibles y culturales de la época, a las categorías morales dominantes y a la biografía personal del autor, así como a los medios técnicos. Se trata de que a través de la segunda se exprese la primera. Y aquí hay que recordar que el arte no tiene porqué comunicar, sino expresar. Así nos podemos

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 552.

¹⁰⁷ En esta diferenciación del arte sacro y religioso, Guardini habla del carácter experimental del arte religioso, reflejando la experiencia vivida por el artista y los que le rodean. De este modo afirma que la imagen religiosa “... no quiere dar expresión tanto a la propia realidad sagrada cuanto más bien a la realidad experimentada. En ella adquiere vigencia la experiencia como tal (...) Lo que habla ahí es el hombre”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 22.

¹⁰⁸ Como nos dice Marco con relación a la actitud tomada ante la creación de una obra religiosa, “los artistas tampoco asumen una hipotética sumisión a la divinidad, tomada como una realidad única, total y trascendente, sino que la interpretan desde una posición humana que se introduce en los mecanismos del lenguaje, yendo más allá de la pura pertinencia”. MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad, en Imágenes de culto*. Op. cit., p. 20.

¹⁰⁹ Cfr. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 11.

¹¹⁰ Con relación a este planteamiento se encuentra la idea de Fumet, cuando dice que “el arte sagrado, es el que habla de Dios al hombre, el arte religioso es el que habla del hombre a Dios”. FUMET, Stanislas, recogido en *El arte sagrado de nuestra época*. Casal I Vall. Andorra, 1960, p. 14.

¹¹¹ Jean-Nesmy apunta que “un arte de expresión por sí mismo puede ser religioso y cristiano, pero no es un arte sagrado. No expresa a Dios sino a la creatura. Además, este arte es individual. No es un arte de iglesia”. JEAN-NESMY, Claude, recogido en *ibídem*, p. 14.

¹¹² PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 34.

encontrar con un nuevo enfoque, donde el arte sacro ha de expresar la realidad a la que apunta, por lo que no tiene por qué ayudar a rezar a nadie, aunque se consiga. Ni tampoco dicho arte debe tener un sentido catequético o pedagógico, sino que debe apuntar a otros estados, y estos son los propios de la expresión de lo trascendente¹¹³. Pero aquí entramos en las funciones y finalidades de la obra sacra, las cuales se desarrollan en el siguiente capítulo.

¹¹³ Cfr. MILLÁN, José Antonio. *Concepto de arte sacro y arte profano*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 83-92.

2.- El símbolo, el signo y lo iconográfico

Para comenzar este apartado, conviene recordar que tanto la Iglesia como el pueblo han usado los signos y símbolos como expresión de su fe y, como dice Plazaola, “no solo en imágenes: también en símbolos y signos se expresó en diversas épocas la devoción popular. El movimiento litúrgico – (refiriéndose al Concilio Vaticano II) – ha revalorizado el signo y ha preparado el espíritu del pueblo cristiano a su comprensión. La liturgia cristiana es un mundo de signos”¹¹⁴. Al principio del cristianismo se tomó como lenguaje artístico el lenguaje simbólico pagano del mundo clásico, pues de alguna manera era el único código visual conocido¹¹⁵. Más tarde este lenguaje fue transformándose, y se fue adecuando al mensaje que pretendía expresar y transmitir, con un sentido trascendente de lo sagrado, el cual no estaba presente en los orígenes de estas formas artísticas¹¹⁶. Sin embargo, a partir del siglo XVIII se sufrió una desvalorización del símbolo, destrozando la rica tradición anterior. Pero el siglo XX lo ha recuperado para el arte, sobre todo a partir de los estudios de la historia primitiva, como nos dice Cantó:

“Tres fuerzas colaboran en ese rescate: la investigación en profundidad de la Prehistoria, el acercarse a la mentalidad de los pueblos primitivos, actuales, y la madurez de los sondeos antropológicos. Las tres están ligados a la esencia del hombre”¹¹⁷.

Actualmente, al desaparecer en gran parte el lenguaje narrativo en el arte, los artistas buscan símbolos que puedan representar al hombre espiritual que llevan dentro, aunque ello desemboque, en numerosas ocasiones, en una difícil comprensión de sus obras por parte de la comunidad; muchas veces no se pretende narrar, sino crear sitios con climas propicios para la contemplación y la oración, y es cuando la misión expresiva del arte contemporáneo religioso queda confiada a las formas y a los signos¹¹⁸. De todas formas, hay que decir que el uso de los símbolos, como base de las imágenes sacras, es muy positivo para transmitir de una manera sencilla, a diferencia de la teología, conceptos religiosos¹¹⁹. Incluso muchos autores encuentran imprescindible el uso de dichos símbolos para que el hombre, que necesita de la expresión visual, pueda acceder a los misterios¹²⁰. Por esta razón el arte cristiano siempre ha necesitado de estos elementos de

¹¹⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 456.

¹¹⁵ En consonancia con este planteamiento, Ruiz Retegui dice que “en un principio la fe cristiana se expresó con los medios simbólicos de que disponía, que eran los que había desarrollado la cultura clásica, griega y romana. Esos elementos habían nacido en el seno del paganismo como medio de expresión simbólica de la visión del hombre, de la vida, y del mundo que se daba en aquel mundo (...) Los cristianos aceptaron ese lenguaje aunque no fuese el más apropiado para lo que ellos querían expresar”. RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*. Rialp. Madrid, 1998, p. 149.

¹¹⁶ Véase ibídem, pp. 149-151.

¹¹⁷ CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Universidad Pontificia de Salamanca, Cátedra “El lenguaje del Arte”. Salamanca, 1985, pp. 65.

¹¹⁸ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit., p. 224.

¹¹⁹ Cantó desarrolla esta idea al decir: “El arte plagado de símbolos es fecundo venero a donde puede acudir el teólogo para elaborar su pensamiento y acercarlo al hombre de la calle. Los símbolos generan esperanza religiosa y optimismo sobrepasando los aspectos tétricos de ciertos pensadores empeñados en meter al hombre en el oscuro saco de la angustia, la desazón y el sin horizontes. Las razones que van ensartándose en todo lo dicho convierten al símbolo en una fuente que el teólogo jamás debe olvidar por constituir lenguaje adecuado para la pastoral catequética”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 87.

¹²⁰ Destacando esta necesidad visual, Quintás opina que “el acceso al misterio por parte del hombre, espíritu encarnado, debe pasar por la estrecha vereda del *símbolo*, con toda su carga de realidad humana.

expresión, y muchos clérigos, como el padre Arenas, justifican su existencia al funcionar como nexo de unión entre la Iglesia y el pueblo:

“Todo arte religioso cristiano debe valorarse en función de esta triple relación: misterio – signo – comunidad (...) El misterio es el elemento más objetivo de los tres por depender de la institución divina, que se da a conocer a través de la revelación (...) Como estas verdades y realidades se han de comunicar a los hombres es necesario recurrir a ciertos elementos de tipo natural y visible que manifiesten esos misterios. Por eso nace el signo, el símbolo y la imagen”¹²¹.

El símbolo se ha convertido, de alguna manera, en la necesidad del hombre por representar lo divino bajo una apariencia visible y alegórica.¹²²

Si nos centramos en las diferentes clases de símbolos, es interesante observar las diferentes concepciones que de dicho término propone Fischer: en primer lugar, nos encontramos con la interpretación tradicional, por la cual el símbolo era una “analogía” de lo que representaba, ya que era considerado como la mitad de una parte por la que se reconocía e identificaba la otra mitad de algo o alguien; en segundo lugar se encuentra la acepción estructuralista, propia del siglo XX, donde el símbolo es equivalente a “significante”, es decir, un elemento que porta sentido y comunica algo, aunque no forzosamente tenga que ser análogo con el modelo interpretado; por último, el símbolo se sitúa como intérprete de valores suprasensibles, con lo que se convierte en el “signo religioso” por excelencia.¹²³ También hay que destacar la similitud planteada por muchos autores entre el símbolo y la alegoría, ya que, no siendo lo mismo, se tiende a confundirlos por no estar demasiado claras sus diferencias¹²⁴.

Pero muchos se preguntan si la Iglesia debe seguir usando dichos elementos, tanto el símbolo como el signo, para su labor pastoral¹²⁵, y si su manejo por parte del arte

A semejanza de Cristo que redimió a la carne de su pesadez opaca, el Arte religioso tiene la noble condición transfiguradora de todo sacramento, que, a través de la humildad de los medios expresivos, alcanza las cimas más altas. El pueblo necesita *ver* (spectare) símbolos para acceder al misterio”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Editora Nacional. Madrid, 1967, p. 237.

¹²¹ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p.16

¹²² Bajo este concepto, nos encontramos con la definición de símbolo dada por Huysmans, escritor y crítico de arte de finales del siglo XIX: “¿Qué es un símbolo? Según Littré, *es una figura o una imagen, empleada como signo de otra cosa*; nosotros, los católicos, precisamos esta definición especificando, con Hugo de San Víctor, que el *símbolo es la representación alegórica de un principio cristiano, bajo forma sensible* (...) El símbolo procede de una fuente divina; añadamos, ahora, desde el punto de vista humano, que esta forma responde a una de las necesidades menos discutidas del espíritu del hombre que siente un cierto gusto en dar pruebas de su inteligencia; en adivinar el enigma que se le propone y también en guardar de él la solución resumida en una visible fórmula, en un conjunto duradero” HUYSMANS, Joris-Karl, recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., pp. 18-19.

¹²³ Cfr. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Historia. Universidad Complutense de Madrid, 1978, pp. 140-141.

¹²⁴ Cantó intenta aclarar la confusión al decir: “El lenguaje teológico del arte une al simbolismo la alegoría, su compañera de viaje (...) Al homologar los símbolos con las alegorías, los autores extraen las siguientes consecuencias: la alegoría es la explicación del símbolo, es estática, se la ha llamado *imagen inerte*, pone fronteras a la asociación de ideas; por el contrario, el símbolo es la condensación de un proceso dinámico que conserva a las ideas en continuo movimiento. Sin embargo, en ocasiones surge la dificultad a la hora de deslindar los terrenos propios del simbolismo y de la alegoría”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 89.

¹²⁵ Respecto a la conveniencia del uso de signos o símbolos en el arte sacro actual, el pintor francés Albert Gleizes (1891-1953), teorizante del cubismo, y de un gran rigor y austeridad formal que le ayudó a recuperar la fe cristiana, planteó al respecto: “El problema el arte religioso es un problema de realidad. Pero ¿dónde está la realidad? ¿En lo que tocamos ¿O, más allá de las apariencias, en una realidad que sólo puede sugerirse y cifrarse en signos que encuentra el arte?”. Reproducido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 961.

contemporáneo puede seguir expresando algo aprovechable¹²⁶. Respecto a este arte contemporáneo, Plazaola opina que está más preocupado de expresar, evocar y simbolizar que representar, y se recurre casi exclusivamente a los símbolos, que pueden ser más figurativos o abstractos, para representar el arte religioso, llegando a decir del arte de hoy que “es una creación de símbolos”¹²⁷. Incluso existen autores que afirman la existencia de muchas similitudes en el origen de los símbolos, tanto en el arte profano como en el arte sacro¹²⁸.

Por otra parte, Cantó opina que el uso del símbolo en el arte actual es muy positivo para el arte sacro, y nos dice que “la identidad del símbolo sube enteros al ser por su vejez garantía de continuidad de la tradición”, añadiendo que “prescindir de símbolo equivale a desviarse de un canal vinculado de siempre a la transmisión del mensaje religioso”¹²⁹. Luego todo arte sagrado se basa en el simbolismo inherente a las formas, y además el artista no siempre necesita conocer el fondo de los símbolos que maneja, sino que es la tradición la que garantiza la validez espiritual de las formas. No olvidemos que el arte sagrado no tiene por fin la evocación de sentimientos o la transmisión de impresiones, sino que es un símbolo, una alusión, ya que representa lo inefable. Por lo tanto, “el carácter esencial” del arte sacro “es el ser símbolo, es decir, el de traducir mediante imágenes polivalentes la correspondencia que relaciona entre sí los diversos órdenes de realidad, el de expresar, mediante lo visible, lo invisible, y el de conducir al hombre hacia éste”¹³⁰. Pero hay que tener en cuenta que el artista sacro necesita unos *signos personales* para poder expresar la belleza sobrenatural de lo que representa, aunque de hecho sólo pueda hacer una aproximación simbólica, pues lo representado siempre será de una belleza muy superior:

“... el artista deberá crearse sus signos propios, que *signifiquen*, siquiera de un modo simbólico, esa belleza que ellos no pueden expresar connaturalmente, porque sobrepasa toda expresibilidad connatural de la materia (...) Belleza física, connatural a la expresión material, belleza espiritual y sobrenatural, a infinita distancia de la expresibilidad de la materia, la belleza intuitivamente creada por el artista no puede dejar de encarnarse en ésta, siquiera en signos que de algún modo, *analógicamente*, la reflejen, desde que la expresión material – como el cuerpo del hombre – pertenece a la esencia misma del arte”¹³¹.

¹²⁶ Arenas también comenta que “... la Iglesia ha utilizado tanto el símbolo como el signo y la imagen, si es que estos tres conceptos responden a realidades distintas. Pero la dificultad no está en saber que la Iglesia se ha servido de ellos, sino en precisar la conveniencia de continuar su uso en el arte. Saber si el símbolo tiene aún una misión anunciativa de los misterios religiosos y si el arte actual puede, honradamente, y sin falsificar su apreciación estética, proporcionarnos obras determinadas por el valor simbólico”. ARENAS FERNÁNDEZ, Arsenio. *La imagen religiosa y la decoración del templo*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 284.

¹²⁷ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*. Ars Sacra nº 6. Madrid, junio de 1998, p. 36.

¹²⁸ Así opina Maldonado cuando dice: “Pienso que un buen camino para mostrar ese común denominador existente entre experiencia religiosa y experiencia estética es el del símbolo. Tanto la una como la otra gravitan en torno a un rico mundo de símbolos (...) Hay una serie de símbolos en la realidad que los tema igualmente el artista para su obra y el cristiano para su liturgia. Son los mismos, si bien reciben un tratamiento diverso según se encuentren en el campo estético o en el celebrativo-litúrgico. En ambos la *materia prima* es la misma. La cantera y la fuente son idénticas”. MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza*. Op. cit., p. 50.

¹²⁹ CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 66.

¹³⁰ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 13.

¹³¹ DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., pp. 197-198. El mismo autor añade que el artista sacro también debe dominar esos signos: “... solamente quien junto con la experiencia poética de la belleza divina posee la expresión, si no adecuada, al menos justa de los signos sensibles, será capaz de transmitirnos el mensaje de la belleza divina en el lenguaje de nuestros sentidos”. *Ibíd.*, p. 184.

Por otra parte, también hay que tener en cuenta la relación del símbolo con el propio templo religioso en sí, y su diálogo con la arquitectura, y observar que "... en el caso del templo, el simbolismo lejos de oponerse a la función, forma parte de ella, por la misma definición de *templo como lugar carismático*, o sea, con poder de convocatoria en nombre de una religión, y por lo tanto, con la sacralidad que esa religión le asigne, ya sea por la teoría teológica, ya por la fe instintiva popular¹³²". Además, toda la arquitectura religiosa tiene un contenido simbólico donde se deben adecuar y compenetrar las formas usadas con los mensajes a transmitir, por lo que a "la arquitectura religiosa, en último término, se la desea como forma plástica de expresión estética. De ahí surge la dialéctica entre la adecuación de su *forma plástica* y su *contenido de significado*, tanto más cuanto que durante la historia de la Iglesia, sus templos han sido imágenes básicas para la doctrina explicada en la catequesis. La forma, pues, debe estar de acuerdo con la fe que allí se celebra, y ésta debe corresponder a la vida"¹³³. Sin embargo, el sentido simbólico de la arquitectura sagrada no es exclusivo en este tipo de construcciones, pues los medios en los que se basa para alcanzar la perfección también son usados por la arquitectura profana; relación entre las partes, números que rigen las estructuras o las columnas, proporciones al fin y al cabo que intentan llevarnos a la belleza¹³⁴.

Si hablamos de la función del templo, se podría añadir que uno de los principales propósitos simbólicos de una iglesia a partir del Concilio Vaticano II debe ser su funcionalidad litúrgica, más que otras interpretaciones que puedan desarrollarse a partir del espacio creado¹³⁵. Sin embargo, y dentro de este carácter simbólico, no debemos pararnos sólo y exclusivamente en su funcionalidad, pues también hay que preocuparse de la calidad artística:

"... lo que no se puede hacer es atenernos en nuestra arquitectura sacra a un craso utilitarismo. No es decoroso contentarse con un barato funcionalismo, renunciando a la expresión de los símbolos originarios de la iglesia cristiana, cuando éstos son los que contribuyen más decisivamente a dar al templo su ambiente radicalmente diferente de todo lo profano. Por otra parte la relación intuitiva de este simbolismo puede ser el crisol donde se fundan las posibilidades que hoy ofrecen los nuevos materiales, las conquistas de las últimas técnicas y las intuiciones creadoras de nuestros artistas"¹³⁶.

Por otro lado, respecto a ese uso de "la expresión de los símbolos originarios de la iglesia cristiana" se podría argumentar que podrían estar un tanto trasnochados y no abarcar la contemporaneidad, por lo que no hay que amilanarse ante el hecho de crear nuevos símbolos para un arte sacro demasiado tradicional. Aunque también hay que observar que un mismo símbolo puede representar diferentes cosas según la época, y por ello el hombre siempre ha tenido la necesidad de crear símbolos de espacios o formas que antes no tenían la significación dada por dicho símbolo, y esto se hace más

¹³² GÓMEZ SEGADE, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 268.

¹³³ *Ibidem*, p. 271.

¹³⁴ Hablando de la similitud y diferencias en los medios empleados, tanto en la arquitectura sagrada como profana, Ochsé comenta que "los símbolos y los números no son sino los medios del arte sagrado". OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 18.

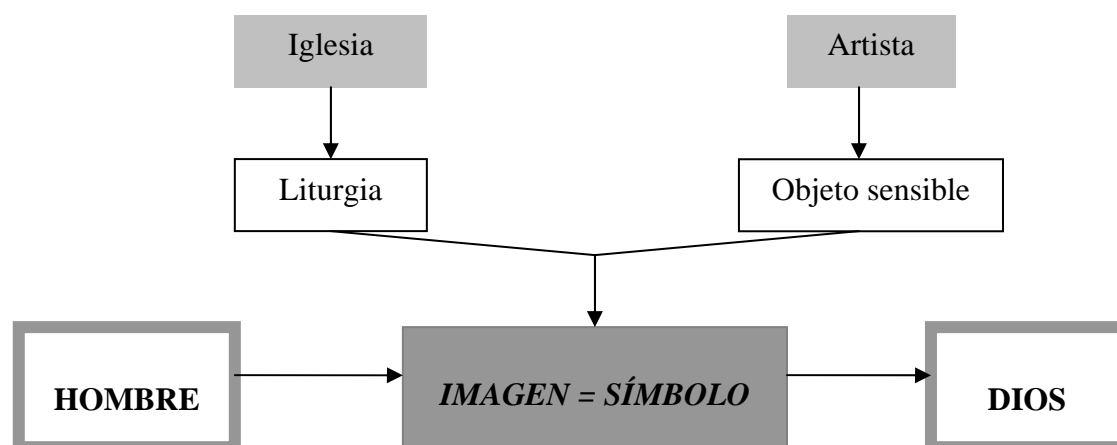
¹³⁵ Cfr. GÓMEZ SEGADE, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., pp. 283-284.

¹³⁶ RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso. *El simbolismo de 'Jerusalén celeste', constante ambiental del Templo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 150.

patente con las ideas o sentimientos religiosos¹³⁷. A la hora de crear un símbolo es evidente que se debe tener en cuenta a quien va dirigido, en nuestro caso a la comunidad cristiana, y también se ha de observar por quien va a ser contemplado y en que condiciones. Respecto a este tema es interesante observar la relación que hace Pérez Gutiérrez de la religión con el espectáculo, ya que la misma representación de un símbolo va dirigida a una gran masa de gente:

“... lo religioso, mediante la simbolización pasa a ser, se hace, espectáculo. Misterio entendido en su más sonora significación y espectáculo: he aquí los dos polos, *el más allá* y *el más acá*, cuya tensión simbólica, inestimable en sumo grado, agudísima, va a desencadenar la compleja pericia de todo arte sagrado”¹³⁸.

Para desarrollar mejor esta idea miremos el siguiente esquema, el cual pone en evidencia la siguiente conclusión: el símbolo puede llevar a la trascendencia¹³⁹.



Por otro lado, si buscamos una posible definición, dentro de nuestro ámbito, de cada término, podemos encontrar muchas variaciones e interpretaciones¹⁴⁰. Por ejemplo,

¹³⁷ Pérez Gutiérrez opina al respecto que “la intuición inicial, *fundamentalmente*, de la conciencia de religación con la divinidad, en su más amplio sentido, se apresura a maniobrar con las formas ya poseídas, con su *lenguaje*, y mediante un sistema de sutiles alteraciones, las pone al servicio de una significación de lo numinoso, las hace ascender a la categoría de símbolos”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 29.

¹³⁸ Ibídem, pp. 30-31. Esta curiosa relación entre misterio, símbolo y espectáculo la desarrolla el autor como idea que encadena los argumentos teóricos de su libro, donde nos dice que “... el espectáculo no tiene otra razón de ser que hacer sensible el misterio; o mejor, hacer converger los ojos - los sentidos - hacia el misterio invisible a través del mundo de los símbolos visibles. El espectáculo, por tanto, nace y se desarrolla a partir del misterio y de su estima: es la necesidad de ver la que hace visible lo invisible por medio del símbolo”. p. 37. Para profundizar véase pp. 35-38.

¹³⁹ Esta es la conclusión a la que llega Maldonado cuando dice: “El símbolo es una realidad sensible que nos remite a lo trascendente, nos entreabre aquello que está oculto por el misterio; nos descubre algo de esa luz lejana pero inextinguible que irradia lo numinoso (...) el símbolo nos acerca y manifiesta – ciertamente de modo mediato o indirecto – el mundo del más allá, lo inefable. Nos lo hace presente de alguna manera. Nos inicia a una comunión con él. De ahí el efecto de tan hondo calado que suscita la experiencia simbólica en la persona”. MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza*. Op. cit., p. 53. Para ampliar sobre el tema véase *Capítulo II: El mundo de los símbolos*, pp. 49-79.

Revilla define el símbolo como una “... realidad aprensible mediante los sentidos que pone en presencia de (o bien: remite a) otra realidad que excede el alcance de los mismos. Cuándo esta última realidad pertenece al orden fundamental último, sobrenatural o supramundano, se trata de un símbolo que puede contener en germen un devenir ulteriormente religioso”, y añade que usado como imagen “produce una captación instantánea y global”¹⁴¹. Su diferencia del signo radica en tener una “mayor adecuación, es decir, por la mayor cercanía del signo visible a lo significado, que le viene dado, ya por la naturaleza de la cosa misma, ya por convención”¹⁴², diferenciando, como se puede observar, entre los símbolos naturales y los intelectuales o convenidos¹⁴³. También se podría añadir que el símbolo, a diferencia del signo, es capaz de representar una realidad trascendente¹⁴⁴, lo cual lo sitúa en un lugar ideal para su uso en el arte sagrado. En definitiva, el objeto simbólico nos lleva a evocar otra realidad en la cual, necesariamente, participa la memoria de cada persona:

“En los símbolos hay una realidad materialmente perceptible que nos remite a otra, presente de un modo distinto en la primera (...) Por eso, lo más importante de esos *objetos* que consideramos como *símbolos*, no está en su materialidad sino en lo que pretenden evocar y en la relación humana que suscitan en lo quien los contempla y lo que recuerdan”.¹⁴⁵

Sin embargo, a las obras de arte sacro muchas veces se les exige que sean “signo y símbolos” a la vez, sin hacer una clara distinción entre ambos, “de las realidades celestiales”¹⁴⁶. Esta doble exigencia viene explicitada en dos características imprescindibles: por un lado, el contenido, que debe tener una carga espiritual que evoque lo trascendente, como identidad del arte sacro comentada en el apartado anterior; en segundo lugar, la inteligibilidad o expresión asequible al pueblo, para que cumpla una finalidad formativa y estimulante, evitando la dispersión y el exceso ornamental¹⁴⁷.

Por otra parte, conviene destacar dentro de este apartado, por su relación con la pintura, el uso del color como símbolo o signo. La aparición del color en la liturgia se debe a la necesidad de dar aplicación, carácter y disposición a la celebración del culto

¹⁴⁰ Véase GÓMEZ SEGADÉ, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., pp. 196-212. En esta parte de dicho libro, dentro del capítulo titulado “*Símbolo, religión y arquitectura*”, se profundiza sobre el significado y diferencia entre símbolo y signo, y en todo el capítulo en general se hace una valoración de gran cantidad de opiniones contrastadas de diversos autores sobre el símbolo con relación al lenguaje, a la sociedad contemporánea, a la arquitectura religiosa y al arte.

¹⁴¹ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid, 1995, p. 372

¹⁴² IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1991, p. 890. Véase con relación a este término pp. 882-884.

¹⁴³ Véase *Ibidem*, pp. 890-894.

¹⁴⁴ Con relación a esta capacidad del símbolo, Baldock nos dice: “El símbolo verdadero se distingue de un signo porque lo que expresa es en última instancia tangible. En sí mismo, el símbolo bien puede ser un objeto o un concepto tangible, que se reconoce instantáneamente, pero que con frecuencia no existe ninguna relación obvia o visible entre el símbolo y lo que expresa. Si nos empeñamos en hacer del misterio que simboliza una realidad tangible, convertiremos los símbolos en signos para siempre. Para que el símbolo siga siendo un símbolo, debemos aceptar que lo que expresa siga siendo a su vez un misterio: un misterio que sólo se puede comenzar a experimentar a medida que superamos la aparente distancia que nos separa del símbolo. En otras palabras, cuando trascendemos la apariencia exterior, tangible, del símbolo nos encontramos con la realidad trascendente que se expresa a través del mismo”. BALDOCK, John. *El simbolismo cristiano*. Edaf. Madrid, 1992, pp. 27-28.

¹⁴⁵ AA.VV. *En el nombre del Señor... Símbolos para la convocatoria en la vida parroquial*. PS Editorial. Madrid, 1999, p. 5.

¹⁴⁶ AGUILAR, José Manuel de. *Disposición y ornato de las iglesias para la celebración eucarística*. ARA nº 20. Madrid, abril-junio de 1969, p. 89.

¹⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 89.

divino por medio de un signo, y también a la idea de asociar el simbolismo con la sensación que los colores producían en el espíritu del fiel contemplador. Luego dos funciones esenciales que el color, como elemento unitario, cumple en los templos actualmente¹⁴⁸.

En cuanto al signo, se podría decir que recibe dicho nombre “... lo que, por relación natural o por convención, da a conocer el pensamiento o la voluntad de una persona, la existencia o la verdad de una cosa”, siendo Cristo “el mejor y más perfecto signo del amor de Dios a los hombres”¹⁴⁹. De todas formas, muchas veces se le nombra indiferentemente con el símbolo, llegando a encontrar diversas similitudes en la práctica¹⁵⁰. Sin embargo, hay que diferenciarlo del símbolo, pues éste último posee una mayor carga de profundidad y misterio respecto al signo¹⁵¹, el cual tiene una relación más directa con su significado, sin que quepan posibles interpretaciones¹⁵². Aunque se puede decir que el símbolo posee algo del signo, aquel presenta una mayor hondura, haciendo que la contemplación del espectador sea más comprometida:

“Signo, o señal, es algo que, por su naturaleza o convencionalmente, nos llena a la idea, al recuerdo, a la vivencia o a la comprensión de otra realidad (...) El signo, pues, nos lleva al descubrimiento o a la identificación de una palabra, de un sonido, de una operación matemática, de un uso, de una norma, de un comportamiento, etc. (...) los símbolos son, por una parte, *signos* más complejos, mientras que, por otra, están abiertos a realidades más profundas y universales, visualizadas de una manera plástica o escenificada, y que, a su vez, pueden ser vividos o vivenciados, por quienes están llamados a ejecutarlos o a contemplarlos”.¹⁵³

Plazaola reconoce que las corrientes cristianas de este siglo han desembocado en una preferencia por el signo, justificada por que el arte cristiano empezó usando figuras

¹⁴⁸ Véase SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. *El color en la liturgia. Funciones, usos y símbolos*. Ars Sacra n° 14-15. Madrid, septiembre de 2000. Para ampliar también véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., pp. 125-128. Dentro de este apartado del simbolismo del color, es interesante observar la opinión de Ramseyer al hablar del tan usado, y no siempre apropiado, color negro en los sacerdotes: “... El traje negro del pastor es muy propio, sin duda para expresar la tristeza de la condición de hombre pecador, ¿pero es propio para manifestar la nota dominante de una liturgia del domingo por la mañana, aniversario de la Resurrección? En determinados ambientes se ofrece gran resistencia a la introducción de los colores litúrgicos. Pero ¿por qué se acepta tan fácilmente el negro, que también es un color? No excluyamos absolutamente el negro, pero que no sea ese el único color para manifestar la alegría de la salvación”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., 115-116.

¹⁴⁹ IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 882. Véase con relación a este término pp. 882-884.

¹⁵⁰ Este es el caso de Maldonado al decir: “... En el ámbito teológico, se está recobrando la tradición de llamar a los sacramentos símbolos o signos (usamos como sinónimos los dos términos). En la praxis pastoral también se ha ido generalizando este lenguaje”. MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza*. Op. cit., pp. 50-51.

¹⁵¹ Baldock piensa de esta manera al decir: “No hay ningún misterio en torno al significado de un signo. En su nivel más simple, cual es el de una señal de carretera por ejemplo, es un indicador práctico, *externo*, que representa, o nos informa sobre una cosa conocida. Por otro lado, un símbolo es más la expresión de algo misterioso cuya presencia o existencia, puede sentirse de una manera que es simultáneamente *interna*, pero distante”. BALDOCK, John. *El simbolismo cristiano*. Op. cit., p. 17.

¹⁵² Baldock sigue diciendo: “Podemos inventar lo que se llama un signo, una señal, pero no podemos inventar un símbolo. Un signo indica, por lo general, una cosa que, por otra parte, es conocida o finita. Su función es la de comunicar información; y, por consiguiente, un signo efectivo debe reconocerse instantáneamente, con la menor ambigüedad posible de significado. En otras palabras, existe una correlación directa y obvia entre el signo y lo que significa”. *Ibidem*, p. 27.

¹⁵³ AA.VV. *En el nombre del Señor... Símbolos para la convocatoria en la vida parroquial*. Op. cit., p. 6.

paganas, elevadas a símbolos, que se fueron simplificando en sus planos y perfiles, convirtiéndose en signo de evocación para el creyente. Esta elocuencia del signo se ha traducido muchas veces en las artes plásticas a través de una mayor valoración de la materia empleada¹⁵⁴. Es interesante observar la dualidad que nos plantea el mismo autor entre la imagen y el signo, haciendo una valoración de ambos, tomando el primer concepto como representación de lo mimético e inmanente, y el segundo como sugerencia de lo trascendente:

“Siempre que se plantea en la historia del arte una lucha de preferencias entre la imagen y el signo, asistimos a un momento dramático de ese movimiento pendular entre dos concepciones de la figuración plástica: el eón de la imagen mimética e inmanente, y el eón del signo sugeridor y trascendente. Bajo el eón inmanente, imagen y realidad se sitúan en el mismo plano de adecuación formal, se intenta la máxima identificación entre la imagen y su arquetipo, buscándole a éste el costado más próximo al plano material de la imagen. Bajo el eón de la trascendencia se evita cuidadosamente toda igualdad formal, obligando al espíritu a un salto de pértiga desde los datos sensibles que ofrece la forma plástica elegida”.¹⁵⁵

Respecto a la iconografía, nos podría interesar más el término “iconología”, ya que ésta no sólo se dedica a la descripción de las formas de las imágenes, sino a su interpretación, relacionando dichas imágenes con los movimientos religiosos, con las filosofías y con las diferentes concepciones del mundo y la sociedad donde fueron creadas¹⁵⁶. Es decir, se intenta interpretar y hallar la expresión del pensamiento del artista para realizar dichas creaciones convirtiéndolas en símbolos¹⁵⁷. De todas formas, hay que tener en cuenta que la imagen en la historia del cristianismo no siempre tuvo la misma incidencia e importancia. Los primeros ensayos se centran en el Paleocristiano y en los tiempos de persecución romana, donde había dos canales para conocer las fuentes del mensaje cristiano: la palabra y la primera imaginería religiosa. También hay que recordar que la pintura mural descubierta en las catacumbas y los relieves de sarcófagos tienen una temática habitualmente sacra, lo cual daba una lectura bajo una óptica cristiana a los creyentes. Tras estos tiempos vinieron los tiempos de oro con el románico y el gótico, y bajo un realismo bárbaro, se usaron las imágenes para educar en la fe a las masas menos ilustradas. El gótico adoctrina al pueblo con una gran cantidad de iconografía usada en piedras, cristal o retablos, convirtiendo los templos en Biblia para el pueblo. Este empacho iconográfico pudo ser el anticipo de lo que disfrutamos hoy día, con gran cantidad de imágenes (publicidad, cine, televisión, etc.)¹⁵⁸. La verdad es que sería muy bueno y beneficioso para la Iglesia el empleo de este tipo de imágenes, de las cuales hace muy poco uso, teniéndolas casi olvidadas, para transmitir su fe a los fieles de una manera moderna y actual, haciendo su comunicación más atractiva:

¹⁵⁴ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 960.

¹⁵⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Inmanencia y trascendencia en la iconografía*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 302. El mismo autor desarrolla en la misma ponencia el acontecer histórico de ambos elementos. Véase pp. 301-304.

¹⁵⁶ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 424. Réau resume en tres variantes principales las investigaciones de la iconografía, según se refiera a un individuo, a una época o a una religión. Véase RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Serbal. Barcelona, 2000, p. 13.

¹⁵⁷ Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Servicio pastoral del arte sacro*. ARA nº 61. Madrid, julio-septiembre de 1979.

¹⁵⁸ Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., pp. 59-65. Es interesante observar los cuatro modos que ha tenido la Iglesia, según el autor, para transmitir su mensaje: la palabra, la imagen, el símbolo y la música.

“Si la fe ha de ser manifestada, testimoniada y predicada con el ejemplo, más aun que con la palabra, ¿Qué mejor cauce que la expresión plástica en armonía con las formas habituales ya en nuestro contorno? Ese arte significaría algo más importante aún que la anécdota representada: que hay artistas preocupados por expresar su fe, que la fe sigue siendo presentable en imágenes y en las imágenes de cada tiempo y cultura”¹⁵⁹.

¹⁵⁹ GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 186.

II

EL ARTISTA: SU LIBERTAD Y LAS LIMITACIONES DEL ARTE SACRO

II

EL ARTISTA: SU LIBERTAD Y LAS LIMITACIONES DEL ARTE SACRO

“.. yo he contado siempre con un amplio margen de realización; confianza a la que he creído corresponder, más con espíritu de servicio que con apetencia de lucimiento.” ¹⁶⁰

Debido a la funcionalidad que, como hemos visto, debe tener todo arte sacro, esto hace que el artista se encuentre con diferentes factores que pueden afectar a su libertad artística de una u otra manera. Por esto, es importante analizar las diferentes circunstancias que entran en juego a la hora de crear una obra para un templo, y valorar el grado de independencia que puede alcanzar el artista cuando ejerce su trabajo.

1.- Finalidades y funciones: la subordinación litúrgica y pastoral como carácter definidor, y la subordinación artística como integradora de las artes

La problemática de cómo hacer convivir la libertad artística con las finalidades litúrgicas ha sido un tema muy debatido en la segunda mitad del siglo XX, y con frecuencia diversos autores se han referido a los muchos condicionantes que entorpecen esa libertad a la hora de afrontar un tema religioso. Habría que decir que muchos de estos obstáculos se han superado en la mentalidad que evoluciona a partir de la época preconiliar, pero no para todos los artistas esto es así.

Lo primero que habría que resaltar es que las obras destinadas a una iglesia deben tener la finalidad del culto católico¹⁶¹, es decir, edificar e instruir a los fieles, desempeñando una función más o menos catequética, teniendo en cuenta las leyes y pautas propias señaladas por el Magisterio y el Derecho Canónico¹⁶². No hay que olvidar que el arte sacro ayuda en la liturgia, pero no se considera imprescindible, y si el nivel estético de los artistas y su expresión espiritual no están a la altura, no debe emplearse¹⁶³. De esta manera, la liturgia condiciona de alguna manera al arte y, como apunta Aranguren, impone dos condiciones esenciales:

¹⁶⁰ CLAVO, Javier. *Arte religioso en las residencias de ancianos. Otra vez con Javier Clavo*. ARA nº 48. Madrid, abril-junio de 1976, p. 55.

¹⁶¹ Como apunta el presbítero Trens “... el arte es propiamente sagrado en cuanto viene utilizado por la liturgia en el ejercicio del culto. De tal forma, que el criterio fundamental para juzgar del carácter sagrado del arte es la función que tiene o puede tener en orden a las finalidades del mismo culto (...) Aquí nos ponemos afortunadamente de acuerdo con el harto exclusivista dogma moderno del funcionalismo. La función que el arte tiene dentro del área del templo está perfectamente delimitada por textos oficiales de la Iglesia”. TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, p. 103.

¹⁶² Laurent destaca las funciones principales del arte sacro, cuando dice: “... Pero el arte no ha tenido como único papel el de ser, como dice Malraux, *la Biblia de los iletrados*. Debe, además enseñar y explicar el contenido del Cristianismo, el dogma, la liturgia, los sacramentos, la moral cristiana”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 67. Por otra parte, Díaz-Caneja basa las cualidades de todo arte sacro en la sencillez, la severidad, la propiedad de los materiales y de la expresión, la sinceridad, la practicidad y el liturgismo. Véase DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., pp. 49-67.

¹⁶³ Con relación a este punto, Plazaola apunta que “no ha de asombrarnos que, en una determinada coyuntura artística, los artistas no puedan menos de encerrar su mensaje en formas enigmáticas, más

“En primer término la de atenerse a su espíritu y estilo (...) que es muy *hecho*, pulido por los siglos, y la necesidad de dar culto a Dios por encima de las mudanzas temporales e individuales también, y por lo mismo, contenido, aserenado, alejado de toda suerte de extremosidades, patetismos y problemáticos intentos”.¹⁶⁴

Desde la perspectiva de la Iglesia, el obispo Iguacén nos resume la preocupación pastoral por el arte sacro en cuatro acciones fundamentales: a) conservarlo (restaurar, clasificar y ponerlo al servicio de la cultura), b) fomentarlo, c) ponerlo al servicio de la evangelización¹⁶⁵ y d) dentro de una buena pastoral, estimular las nuevas creaciones artísticas que expresen la religiosidad actual y la fomenten.¹⁶⁶ Dentro de las misiones principales que, según la Iglesia, debe tener todo arte sacro, se pueden destacar las siguientes: educativa, mediante la enseñanza por medio de la imagen¹⁶⁷, la iniciación a la oración¹⁶⁸, la ayuda a la contemplación de los santos misterios¹⁶⁹ y el intento de

propias de un lenguaje sibilino que de un idioma comunitario, como debe ser el litúrgico. El clero hará bien en prescindir de los artistas que estén tan desligados del alma de la comunidad que ésta no pueda sinceramente reconocer en ellas a sus auténticos intérpretes. En tales crisis históricas sería un grave error por parte de la autoridad eclesiástica solicitar la colaboración de piadosos pseudo artistas. Más vale un templo desnudo de todo adorno que disfrazado con los arrequives de la fealdad, el énfasis, la mentira y la chabacanería.” PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 65.

¹⁶⁴ LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Cuadernos Hispanoamericanos, n ° 26. Madrid, 1952, p. 188.

¹⁶⁵ Este mismo autor añade con relación a esta función: “El arte es un medio de evangelización, a través de él hemos de comunicar la Buena Noticia de Dios, belleza y bondad infinita, nos salva en Cristo Jesús, resplandor de la gloria del Padre; a través del arte la Iglesia orienta santamente a los hombres”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*, en *El Arte en la Liturgia*. Centro de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993, p. 30.

¹⁶⁶ Junto a estas actuaciones de la Iglesia, Iguacén añade que “la Iglesia ha de orientar, estimular y apoyar a los artistas modernos”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Servicio pastoral del arte sacro*. ARA n° 61. Madrid, julio-septiembre de 1979, p. 69.

¹⁶⁷ Con relación a esta capacidad pedagógica del arte sacro actual, el mismo Iguacén comenta que “el valor educativo del arte sacro no ha pasado; también el hombre de hoy necesita el influjo formativo del arte religioso, sobre todo teniendo en cuenta las exigencias que piden una mayor atención a los problemas del ocio, de una sana diversión, de un relax para el espíritu”. IGUACÉN BORAU, Damián. *La Iglesia y su patrimonio cultural*. Edice. Madrid, 1948, p. 108.

¹⁶⁸ Muchos son los autores, como el historiador Abril, que opinan que la Iglesia no debería aceptar en los templos un arte, con independencia de su modernidad, que no sirva para rezar, función apuntada como esencial: “La Iglesia, en conclusión, debe rechazar todo arte que no sea procedente para los fines peculiares del altar, pero sin distinción de moderno ni de antiguo, y lo mismo que la obra pertenezca a una escuela de arte que le escandalice y subleve como a otra que no le escandalice y le entusiasme. La obra que inquiete estéticamente a los fieles será inoportuna, porque les distraerá de su rezo; pero la obra que les encante por estética será igualmente inoportuna, porque les distraerá de lo mismo. A la iglesia se va a rezar, y todo arte que no haga rezar y no ayude a rezar y no lleve al corazón y a la conciencia una densidad mayor y una comprensión mayor de las virtudes sagradas no cumple su cometido y no es para el altar, sea la obra moderna o sea antigua”. ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado*. Op. cit., pp. 137-138. También autores como Gascón opina que la función primordial del arte sagrado debe ser la oración: “La doctrina sobre las imágenes religiosas ha nacido y se ha configurado en la Iglesia por la práctica de la oración litúrgica y privada de los fieles. Con esta finalidad específica y eminente del acto religioso, en la relación orante con Dios, ha recibido su función y uso la imagen sagrada”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 127. Ampliar información en *capítulo: Como orar con imágenes*, pp. 127-162.

¹⁶⁹ Estas dos últimas funciones son destacadas por el obispo Iguacén como de plena actualidad: “... la misión del arte sacro nunca ha sido simplemente la enseñanza por la imagen, sino, ante todo, la iniciación en la oración y en la contemplación de los santos misterios; y esto también es actual. Una buena orientación pastoral podría hacer de tantas creaciones artísticas de nuestras iglesias y museos

acercamiento a Dios¹⁷⁰. Si dicho arte sacro no cumple alguna o varias de estas funciones, su presencia en el templo, como opina la Iglesia, no tendrá mucho sentido¹⁷¹. De esta manera, y como nos recuerda el padre Arenas, la misión de un artista de arte sacro debe centrarse en dos cuestiones: primero, poner sus cualidades al servicio de la Iglesia, como actividad para alabar y orar ante Dios; y segundo, destinar sus obras al culto católico, teniendo una acción muy directa en la instrucción, devoción y formación de los fieles¹⁷². Así pues, los artistas no deben olvidar que "... sus obras están destinadas al culto católico y a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa"¹⁷³; a causa de estas necesidades, el artista sacro debe asumir un nuevo papel, como dice el obispo Iguacén, "casi sacerdotal"¹⁷⁴. Además, la Iglesia llega a exigir del arte sacro que exprese la "totalidad" de Dios, y no solo alguno de sus aspectos¹⁷⁵.

Aunque tampoco hay que olvidar, como piensa Aranguren, los bienes espirituales a los que podemos llegar a través del arte sagrado¹⁷⁶. Incluso hay quien piensa que este arte puede ser instrumento muy válido para la educación integral de las personas, hecho demostrado a través de la historia¹⁷⁷.

instrumentos de iniciación y profundización en la fe cristiana". IGUACÉN, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. Op. cit., p. 137.

¹⁷⁰ El padre Aguilar resume en tres las finalidades fundamentales en todo arte sacro: la litúrgica, la didáctica y la ambiental. Véase AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Op. cit., p. 137.

¹⁷¹ Ramseyer llega más allá al decir que la obra sacra no sólo debe incitar a la oración, sino que también debe ser parte misma de dicha oración: "... hay que reconocer que el vacío implica también una valor estético y que si las obras de arte, buenas o malas, pueden impedir la oración, la falta de toda obra de arte no conduce necesariamente a ella. La cuestión así planteada solamente se fija en los datos externos. El fondo del problema es otro. Se refiere no tanto a la presencia o a la ausencia de la imagen en el santuario cuanto a la calidad de esa imagen, su función litúrgica, su transparencia, de suerte que su presencia no parte de la oración sino que se integre en ella, sea una invitación a la oración, signo de adoración, ofrenda visible al Dios invisible". RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., pp. 167-168.

¹⁷² Cfr. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., pp. 60-61.

¹⁷³ IGUACÉN BORAU, Damián. *Servicio pastoral del arte sacro*. Op. cit., p. 70.

¹⁷⁴ "El artista es como el locutor o el ministro del ministerio de la salvación cristiana, ejercita una labor de mediación profética y casi sacerdotal entre la verdad de Dios y su pueblo". IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 166.

¹⁷⁵ Zunzunegui nos resume esta preocupación eclesial: "Las imágenes que van a estar constantemente presentes durante la escucha comunitaria de la palabra, las celebraciones sacramentales y la oración de la asamblea, deben reflejar lo más posible el contenido total de la Imagen Revelada de Dios. Deben sugerir la síntesis de los aspectos antitéticos fundamentales del misterio de Cristo: muerte y resurrección, cruz y gloria, humanidad y divinidad, humildad y grandeza, memoria de sus hechos y palabras y presentimiento de su futuro definitivo". ZUNZUNEGUI, José María. *La Iglesia, casa del pueblo de Dios*. Idatz. San Sebastián, 1979, p. 59.

¹⁷⁶ Este filósofo piensa que "... la función del arte sacro consiste en suscitar una disposición, un espíritu entregado a la Divinidad: veneración, raptó, piedad, anonadación, sentimiento del misterio, del paso ante nosotros de lo desconocido y supramundano; de una oculta, callada Presencia". LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Op. cit., p. 186.

¹⁷⁷ Esta idea se desprende al leer la opinión de Sancho Campo cuando dice que "el arte sacro influye también en la educación de las personas. Desde los comienzos, ese arte sacro ha mirado claramente a la formación integral de la persona humana. Recordemos sus orígenes. Cuando van surgiendo monasterios, catedrales, bibliotecas, etc., todo eso no es un fin en sí mismo, sino que surge como consecuencia de una preocupación por las personas, para ayudar al crecimiento espiritual de las personas. Catedrales, monasterios, parroquias... son complejos al servicio de todo el hombre (...) Todo ello instrumentos que enriquecen la actividad humana con el gusto artístico y que a través de todo ese conjunto casi incontable, lienzos, cuadros bellos, campanas, culto solemne, poesía y, sobre todo, oasis de tranquilidad y de paz, son joyas para el sosiego y para la salud misma de las personas". SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 111.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la misión de la imagen religiosa no es meramente narrativa, sino que debe ser también representativa del Dios al que evoca:

“Así la misión del arte cristiano no es solamente ilustrativa en cuanto narra los hechos históricos con el fin de que el fiel tenga una idea sencilla del acontecimiento, sino también representativa, para que el misterio, hecho sensible, tenga valor de símbolo, presentando por medio de la imagen la realidad religiosa. En esto consiste, sobre todo, el anuncio de la imagen, más que en la ilustración histórica del hecho”.¹⁷⁸

Además, hoy en día no tiene mucho sentido que el arte sacro asuma funciones ilustrativas y escénicas, pues la finalidad docente que tenía este tipo de arte en épocas pasadas es hoy ocupado por otros medios de comunicación más directos, como el lenguaje oral, escrito o audiovisual.¹⁷⁹ De esta manera, el “cambio de formas” del arte sacro en el correr de los tiempos, según la opinión del padre Arenas, se debe a “una doble *función*: la necesidad de servir para un fin concreto y la intención de significar algo en el orden sobrenatural”.¹⁸⁰ Así pues, si repasamos todas las finalidades del arte sacro se puede deducir que, para este tipo de arte, la belleza no es un fin¹⁸¹, sino un medio para servir a la evangelización y para la dignificación del culto¹⁸². La obra del artista sacro sólo tiene sentido si tiene una finalidad, y su origen no debe basarse exclusivamente en la investigación plástica, pues dicha obra se debe a la expresión de la religión a la que representa¹⁸³. Por lo tanto, desde el punto de vista de la Iglesia, para que una obra de arte ocupe su lugar en un templo debe cumplir ciertas funciones, y no sólo limitarse a problemas estéticos, pues algunos piensan que esto puede llevar a la

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 136. Desarrollando esta misma idea, Arenas sigue diciendo que “... el valor enunciativo de la imagen consiste en la representación, y en la capacidad emotiva de devoción”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *La imagen religiosa y la decoración del templo*. Op. cit., p. 287.

¹⁷⁹ Véase FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., pp. 136-137.

¹⁸⁰ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 24.

¹⁸¹ Respecto a este planteamiento, WATTENBERG opina que “la imagen como adecuación plástica de contenido literario y trasunto cultural responde al lenguaje convencional de valores de cada comunidad en relación con la belleza que puede hacer mover al fiel a adquirir idea de la belleza divina o a elevar su juicio sobre el valor de las virtudes humanas. En otro aspecto poseen una función ornamental que dentro del ambiente del templo procuran la diferenciación de lo moderno y lo religioso, actuando mediante su orden en las reacciones mentales de la oración y paz de la conciencia, o despertando los sentimientos piadosos del pueblo.” WATTENBERG, Federico. *Las imágenes del culto y el pueblo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 293.

¹⁸² Esta idea se encuentra bien definida por Moya cuando dice: “No es arte puro el religioso, sino finalista; quiere decirse que se propone suscitar una emoción diversa del placer estético; que es un medio al servicio de la experiencia litúrgica”. MOYA HUERTAS, Miguel. *La imagen de Dios en el arte*. Arriba, nº 2197. Madrid, 17-4-1946, p. 5. Asimismo, y defendiendo este mismo planteamiento, se encuentra la Iglesia que, en palabras del obispo González, dice: “El arte en la Iglesia es un accidente, no una substancia; es un medio, no un fin. No se hacen las iglesias para atiborrarlas de objetos artísticos que atraigan *amateurs* y turistas que las curiosean y admiren. Las iglesias se edifican para homenaje a Dios y servicio espiritual de los fieles; todo en ellas, pues, debe estar subordinado a este fin”. GONZÁLEZ, Manuel. *Arte y Liturgia*. El granito de arena. Palencia, 1932, p. 19.

¹⁸³ Como dice el padre Arenas, “el arte religioso no está, ciertamente, ligado a ninguna forma artística, por eso ofrece tantas posibilidades. Pero tiene un límite que le define: la fe, el templo y el anuncio de los misterios religiosos. Se pueden experimentar técnicas y formas con temas religiosos; el artista tiene ese derecho. Pero la experiencia debe tener como meta un fin, no sólo el capricho y la curiosidad del artista, porque éste es un cooperador del sacerdote al servicio del culto”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 169.

creación de una obra que sea, incluso, contraproducente para la religión a la que debe servir¹⁸⁴.

“... el espíritu de la Iglesia es que sólo tenga entrada en el templo aquel arte que aproxime a Dios, el que contribuya a que los fieles penetren en las profundidades del dogma, alejando al que por bello que sea, aparte de este fin”.¹⁸⁵

El arte sacro tiene, por lo tanto, sus propios fines y deberes.¹⁸⁶ Por esta razón, la función del arte sacro debe estar al servicio de los hombres para dar culto a Dios, no al servicio de Dios¹⁸⁷; como medio, el arte sagrado pone al hombre en comunicación con Dios, creando lo que Quintás llama un “protoespacio”¹⁸⁸. En definitiva, y como dice el padre Aguilar, el arte sacro, para la iglesia, “no tiene razón de fin, sino de medio, de instrumento, de expresión”.¹⁸⁹

Sin embargo, no hay que pensar que la utilidad pueda restar belleza a una obra, pues hay está el campo del diseño para demostrarnos lo contrario. Por ello, Gómez Segade nos dice que “ha sido el diseño moderno el que se ha molestado en demostrar que no sólo no están reñidos ambos palos, la funcionalidad de lo útil (hasta en su éxito económico) viene dada por lo bello, y que la belleza, por *inútil* que parezca, dado que sus efectos no suelen percibirse de modo inmediato, es lo más funcional, incluso en sectores como el del trabajo, donde hasta ahora se le consideraba como la gran ausente”¹⁹⁰. Por otro lado, algunos autores opinan que dicha funcionalidad puede elevar el rango estético de una obra¹⁹¹; si nos fijamos en la Naturaleza nos daremos cuenta, como nos dice Quintás, de que la belleza es “el máspreciado fruto de la función

¹⁸⁴ Esta es la opinión de Díaz-Caneja cuando dice que “tal es el efecto del arte cuando se convierte en fin de sí mismo. No lleva a Dios. Aleja”. DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 89.

¹⁸⁵ FERRANDO ROIG, Juan. Recogido en *ibídem*, p. 49.

¹⁸⁶ Así lo recoge una de las normas eclesíásticas redactadas en el año 1958: “El arte sagrado nacido con la comunidad cristiana, tiene sus propios fines, de los cuales no se puede apartar nunca, y sus propios deberes, a los cuales nunca puede faltar”. Tercera de las Normas Directivas de Arte Sacro, I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Centro de estudios e investigación “San Isidoro”. Archivo Histórico Diocesano. León, 1980, p. 71.

¹⁸⁷ Atendiendo a esta conclusión, Pérez Gutiérrez dice que “el arte sagrado en todas sus formas, desde la arquitectura hasta el más humilde objeto del culto cotidiano, hasta la cucharilla del agua de la Misa, no se halla, rigurosamente hablando al servicio inmediato de Dios, sino al servicio de la comunidad que sirviéndose de él va a rendir culto a Dios. No son las cosas, aunque sean obras de arte, quienes rinden culto a Dios, sino nosotros”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 134.

¹⁸⁸ En concreto Quintás dice: “El espacio verdadero, el originario, el que podríamos llamar *protoespacio* es el que surge cuando se establece una relación dialógica entre Dios y el hombre, y, más en general, cuando el espíritu pasa sobre las aguas informes de la materia para darle un aliento de vida y configurarla. Participar de la vida en ese espíritu y darle cuerpo en obras hechas de materia es el cómpito del Arte Sacro. El hombre, espíritu encarnado, vive en trance de trascendencia a través del velo de los medios expresivos que revelan la presencia de lo profundo al tiempo que velan su condición misteriosa”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., pp. 268-269.

¹⁸⁹ AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de Arte Sacro*. ARA nº 24. Madrid, abril-junio de 1970, p. 46.

¹⁹⁰ GÓMEZ SEGADÉ, Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 85.

¹⁹¹ La opinión de la Iglesia está de acuerdo con esta idea, como refleja el comentario del obispo Muñoz: “La obra de arte de arte plástico tiene una función de asistencia a la Fe y a la piedad, no porque se la considere esclava, sino porque su lenguaje no pide más. Este papel de asistencia no disminuye su categoría estética; al contrario, la salvaguarda de amaneramientos, de academicismos, de acaramelamientos sensualoides, de subjetivismos y de confusiones”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 255.

cumplida”¹⁹². Dentro de esta línea de pensamiento, se llega a considerar incluso que la belleza del arte sacro dependerá de su grado de armonía con el propósito que tiene prefijado¹⁹³. Así pues, no hay que huir del arte religioso o sacro por el hecho de que sea funcional, sino que esto debe ser una motivación más¹⁹⁴, e incluso puede servir de guía al artista¹⁹⁵.

“No hay temer al funcionalismo cuando éste viene programado por la liturgia y cuando se conjuga con una expresividad religiosa, que no se consigue por la multiplicación de símbolos ni la repetición de formulismos, sino que debe ser fruto espontáneo de la íntima vivencia espiritual del artista cristiano en su tarea de creación”.¹⁹⁶

No obstante, este planteamiento puede ser un problema para el arte en sí, pues éste nace con un sentido, no con una finalidad.¹⁹⁷ Y si la tiene, suele ser distinta la del arte profano que la del arte sacro¹⁹⁸. Incluso cabría la duda razonable de confundir al arte sacro con la artesanía litúrgica funcional¹⁹⁹. Por esta razón, si el arte sagrado debe ser ante todo funcional respecto a la liturgia y a la oración, cabe preguntarse que interés hay en que la obra sacra sea de arte, cuestión respondida por el historiador abril cuando afirma:

¹⁹² LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., p. 113. Con relación a la observación de la Naturaleza, no hay más que fijarse como las formas más bellas han adquirido dicha morfología, la mayoría de las veces, con una clara finalidad de supervivencia. Véase ibidem, pp. 105-118.

¹⁹³ Esta es la conclusión a la que llega Oñatibia al decir: “En los lugares y en los objetos de culto la belleza nace de dentro: de su adecuación a la función que desempeñan, de su funcionalidad. Son bellos cuando están perfectamente adaptados a su finalidad”. OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 49.

¹⁹⁴ Cantó opina que el evangelio ofrece una buena motivación a los artistas, pues es muy rico para expresarlo, reflejarlo y comunicarlo: “... el Evangelio contiene tan abrumadora cantidad de imágenes, metáforas, colorido, simbolismo, vena poética, planificación pedagógica, impulso de transmitir..., que convierten al mensaje pronunciado por Jesús y reconsiderado por las comunidades cristianas primitivas en fecundísimo manantial para la inspiración del artista. La excepcional riqueza de ese fondo evangélico hace del cristianismo una religión que pide a gritos ser transmitida a las masas a través de los canales de la expresión plástica. Arquitectura, escultura, pintura y artes aplicadas encuentran un vasto y original campo para materializarse cuando toman como pretexto de sus temas las enseñanzas de Jesús convertidas en programas para el arte. El cristianismo, por la catadura de su doctrina, ha nacido para ser comunicado mediante el arte”. CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1987, p. 16.

¹⁹⁵ Pérez Gutiérrez dice al respecto: “Y es la advertencia a la función lo único que en principio hay que exigir al artista: ella le dictará la situación en que deberá colocarse frente a la obra futura”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 150.

¹⁹⁶ AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Movimiento de Arte Sacro. Madrid, 1967, p. 35.

¹⁹⁷ Guardini opina con relación al carácter de una obra de arte, que “no existe con miras a una utilidad técnica o a una ventaja económica ni a una instrucción o mejora didáctico-pedagógica, sino en obsequio a la conformación patentizadora. No se propone nada, sino que *significa*; no *quiere* nada, sino que *es*”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 56. Comentando y ampliando esta visión de Guardini sobre el carácter del arte, diferente a lo que necesita el arte sacro, Maldonado dice: “No es un medio de o un medio para. Tiene un sentido pero no una utilidad (instrumental). No busca propiamente una enseñanza, una pedagogía, una didáctica, ni mucho menos una ganancia. Es esencialmente desinteresado y gratuito como todo lo que se mueve en el ámbito de lo personal y lo contemplativo”. MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza*. Op. cit., p. 12.

¹⁹⁸ Como apunta Vignal: “El Arte profano halla en sí su fin. El Arte sagrado no encuentra su fin en sí. Su fin consiste en la elevación del alma a lo divino”. VIGNAL, Gautier. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 101.

¹⁹⁹ Esta frontera tan peligrosa es la que se plantea el obispo Almarcha al decir: “El arte sacro, cuando no se atiende al arte inspiración, y sólo se atiende a llenar un servicio sagrado, es artesanía funcional, pero no arte sacro puro”. ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., p. 17.

“El arte no es otra cosa que la expresión adecuada a la finalidad de una obra. El arte es una idea expresada en forma sensible. La Iglesia necesita expresar en las iglesias solamente ideas sagradas; pero solamente el arte sabrá expresar la idea porque solamente así se expresa la verdad, la íntegra verdad – la total, la integral, la poética – en imágenes. El arte de la imagen – en todos los sentidos de la palabra *imagen* – es el único medio existente de que disponen los hombres para que la verdad hable al ser – a todo el ser – y entre la verdad por los ojos”.²⁰⁰

De todas formas, también podríamos preguntarnos ¿y qué es lo funcional? Ante esta cuestión, hay que tener en cuenta que la respuesta no siempre es contemplada de la misma manera, y depende de la persona que lo perciba y el tiempo en el que viva²⁰¹. Sin embargo, en una iglesia la funcionalidad podría quedar definida por una “adecuación entre forma y mensaje simbólico”²⁰². Además, hay que tener en cuenta, refiriéndonos a la arquitectura, que a partir de la etapa preconiliar a finales de los años 50, las iglesias definen más su estructura y forma por la finalidad que van a tener que por su espíritu y función. Parecía que importaba más el aspecto utilitario que el sagrado²⁰³.

Para la Iglesia, todo en el templo debe servir para evangelizar, y el arte también²⁰⁴, es decir, éste debe ser “instrumento” de pastoral, y no debe distraer con otras sensaciones que no sean las propias de la liturgia²⁰⁵; el arte debe ser un “instrumento” de ayuda en esta liturgia, y no debe erigirse como fin en sí mismo:

“... Sin desprestigiar el arte en cualquiera de las manifestaciones con las que concurre a la liturgia, considero que es hora de vivirlo con la misma intensidad, si se quiere, pero no identificarlo con la fe, y mucho menos con la cristiana, en la que no pasa de ser un *instrumento*.”²⁰⁶

Con el mismo punto de vista, Iguacén nos dice que “a través del arte religioso la Iglesia quiere orientar santamente los hombres hacia Dios. No busca el arte por el arte; pone el arte al servicio del culto de Dios y de la evangelización del pueblo; no da valor al arte, sino que lo pone al servicio del hombre”²⁰⁷. De esta forma, la obra de arte debe

²⁰⁰ ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado*. Op. cit., p. 138.

²⁰¹ Con relación a esta idea, Gómez Segade dice que “... lo funcional no es un concepto, sino una cualidad relativa al contexto espacio-temporal, y a los presupuestos ideológicos del destinatario, así como su disponibilidad perceptiva condicionada por múltiples circunstancias que modifican la sensibilidad”. GÓMEZ SEGADÉ, Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 83.

²⁰² *Ibidem*, p. 286.

²⁰³ Véase GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Arte de hoy, arte del futuro*. Op. Cit., p. 113.

²⁰⁴ Sobre el uso de la imagen como medio de evangelización, a través del sermón y la predicación, véase RAMOS DOMINGO, José. *Retórica, Sermón, Imagen*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1997, pp. 293-366.

²⁰⁵ Gómez nos comenta que “la parábola, el símbolo, la imagen, son los cauces propios de la liturgia, pero sin olvidar nunca el principio fundamental (...) de que el objetivo no es asombrar, ni agradar, ni alienar, sino promover la participación-comunión. Toda liturgia que distraiga de ese objetivo no es válida y se convierte en rito vacío, rutinario o acristiano”. GÓMEZ SEGADÉ, Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 317. Destacando esta clara función litúrgica que debe tener el arte sacro para toda la comunidad, el mismo autor destaca que “... la capacidad personal de vivir el símbolo no debe ser determinante, pues la arquitectura debe ser una oferta significativa para la mayoría, de acuerdo con unos criterios *objetivos* definidos por la acción litúrgica. Personalmente pienso que no hay razón religiosa para que la arquitectura de los ambientes litúrgicos estimule la imaginación de los fieles, que no van allí a *fantasear*, ni a escuchar conciertos, o a disfrutar del arte y la literatura de los *oficios*. Todo eso podrá ser legítimo pero habrá que distinguirlo claramente del verdadero núcleo de la Liturgia, como experiencia cristiana de la fe en el Evangelio y todas sus consecuencias”. p. 289.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 290.

²⁰⁷ IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. Op. cit., p. 69.

atender más a sus funciones, llevándonos hacia Dios, que a su propia esencia de arte en sí²⁰⁸; es decir, el arte que quiere ser sacro debe superarse a sí mismo y trasformar su carácter para el culto²⁰⁹. Si seguimos el modelo de los iconos rusos, en la obra de arte sacro debería prevalecer la transmisión del misterio divino antes de que la representación creada fuera perfecta en sus formas²¹⁰; es decir, el arte creado deberá adecuar su expresión a la transmisión de lo sagrado, deberá ser sumiso a la comunicación del más allá, y sin este objetivo el arte puede que no llegue a ser sagrado, por lo que “hacia esa realidad superior el artista ha de guiarse y guiar a los otros en la obra religiosa que está haciendo”²¹¹. Por lo tanto, el artista tiene que cuidar su postura ante la obra sagrada, pues “debe, en primer lugar cumplir con una estricta objetividad en la visión espiritual y pastoral de los misterios; es decir, que sea el llamado *ojo de la Iglesia* el que juzgue acerca de ese cumplimiento y garantice la suficiente generalidad del mensaje. Pero además, se requiere una subjetividad emocional en potencia, para que la imagen pueda hacerse sentida, aun sin entrar en ella, es decir, aun sin entrar en el misterio que representa”²¹². Esto solo es posible si el artista conoce, con anterioridad a la creación de su obra, los fines litúrgicos y religiosos en los que se debe basar, para poder crear más tarde con libertad:

“Él deberá imbuirse, primero, del contenido religioso y de los fines a los cuales deben servir los complejos pastorales; después, proyectar con gran libertad, siendo fiel al espíritu”.²¹³

Como podemos comprobar, la Iglesia, además de apoyar el arte sacro, desea mantener un carácter crítico, y se adjudica el derecho de admitir o rechazar las obras que se hayan creado para tal finalidad:

²⁰⁸ De esta manera opina Sancho Campo cuando dice que “... las imágenes sagradas son objeto de culto y devoción, pero también vehículo de evangelización. En ellas hay elementos suficientes para hacer una buena catequesis sobre verdades fundamentales de nuestra fe. La imagen sagrada no se entiende bien si no se contempla desde esta perspectiva. Hay que aprender a mirar los objetos de arte sacro. Todo objeto sagrado es una mediación, un camino hacia Dios, una invitación a la adoración y al amor. El mayor peligro para una imagen sagrada surge cuando este camino de intermediario no es evidente, o cuando no lo descubre el que lo contempla. Es decir, cuando no hay un movimiento desde la imagen hacia el tema o la persona oficiada. Cuando todo el interés y el afecto se concentran en el arte, en la obra de arte como tal, la imagen se convierte en ídolo. Queda desnaturalizada”. SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 107.

²⁰⁹ “Es opinión de todos los teorizantes del arte sacro que éste, al entrar en el templo, debe poseer un cierto carácter hierático, idealista (...) El arte para el culto tiene que divinizarse bastante y deshumanizarse no poco”. FERRANDO ROIG, Juan. *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*. Op. cit., pp. 129-130.

²¹⁰ Por esta razón Retegui nos dice: “Se entiende porque el objetivo del icono no es representar simplemente una forma humana muy perfecta, sino una forma humana en la que se transparente la presencia de lo divino”. RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*. Rialp. Madrid, 1998, p. 155.

²¹¹ OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 122.

²¹² RIBAS y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 368.

²¹³ MORCILLO, Casimiro (Arzobispo). Recogido en AA.VV. *Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales*. Op. cit., p. 3. Esta circunstancia ocurre con cualquier tipo de arte, si es que el artista intenta mantener su impronta en lo creado, como nos apunta Coomaraswamy: “Es verdad que si el artista no se ha conformado *él mismo* al modelo de la cosa que hay que hacer, no la ha conocido realmente y no puede trabajar con originalidad. Pero si lo ha hecho, al producirla se expresará realmente a *sí mismo*...”. COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus. Madrid, 1980, p. 40.

“La construcción y ornamentación de las iglesias debe supeditarse a las necesidades litúrgicas y exigencias pastorales, y estar conforme con las prescripciones pontificias, las normas diocesanas y con las formas vivas del arte y el respeto a las sanas tradiciones”.²¹⁴

El arte sacro depende de la Teología, razón por la cual la Iglesia se erige como su árbitro²¹⁵. Por esta razón, el obispo Iguacén nos dice que “junto con la labor de estímulo y creatividad, la Iglesia ha de ejercer una misión de crítica y purificación, discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que están de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas, consideradas aptas para el uso sagrado, y excluyendo de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnan la fe y a las costumbres, ya por su depravación de las formas, ya por la carencia, mediocridad o falsedad de su arte”²¹⁶. Así, toda obra de arte preocupada sólo en una temática religiosa, pero sin llegar a asumir las funciones litúrgicas de una obra sacra, no debería estar en un templo, pues sólo serviría para distraer a los fieles; aunque posean valor estético no poseen el necesario valor litúrgico²¹⁷. Para el cumplimiento de lo dicho, existen autores que opinan, incluso, que cualquier obra de arte sacro debería someterse a un riguroso examen antes de su entrada en el templo²¹⁸. Las principales cualidades que debería tener toda obra para entrar en una iglesia se podrían resumir en tres: que estén creadas por artistas de calidad, que se integren perfectamente en la arquitectura del templo y que cumplan con la finalidad litúrgica para la que fueron encomendadas²¹⁹. Como dice Castex, “lo ideal sería que la arquitectura y la decoración fuesen concebidas en tal forma que no dirijan la atención a ellos, sino al altar y a la acción que allí se desarrolla...”²²⁰.

Por otro lado, no hay que olvidar que la Iglesia tiene una misión doctrinal y pastoral, no artística, y “no le toca a ella teorizar en estética, ni vincularse a ningún estilo artístico definido”²²¹. Se podría decir que la Iglesia tiene su propia misión, así como el arte sacro

²¹⁴ Segunda de las Normas Directivas de Arte Sacro, I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 71.

²¹⁵ “El arte sagrado se halla en absoluta dependencia con respecto a la sabiduría teológica. En los signos que presenta ante nuestros ojos, se halla manifestado algo infinitamente superior a todo nuestro arte humano: la misma Verdad divina, el tesoro de luz que nos ha sido adquirido por la Sangre de Cristo. Es ante todos este título, porque los intereses soberanos de la fe están comprometidos en el asunto, que la Iglesia ejerce su autoridad y su magisterio sobre el arte sagrado”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., pp. 136-137.

²¹⁶ IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. Op. cit., p. 69.

²¹⁷ Ramseyer amplía este planteamiento al decir: “Hay que defender el lugar de culto frente a la intromisión de obras de carácter y de tema religioso, artísticamente valiosas, pero demasiado analíticas para que puedan encajar dentro de una celebración y de un contexto litúrgicos, demasiado unilaterales para ser colocadas permanentemente ante los ojos de los fieles, demasiado mundanas para ir al unísono con la imagen-Eucaristía”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 185.

²¹⁸ Este es el caso del autor anterior: “... la presencia de la imagen pintada o esculpida no debería admitirse en un lugar de culto sino tras un examen extraordinariamente riguroso, relativo no solamente a su calidad artística, no solamente acerca de su tema, sino también sobre su carácter integral, es decir, acerca de su fidelidad a la expresión integral de la Imagen de Dios”. *Ibidem*, pp. 165-166.

²¹⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 168-173. El mismo autor profundiza en cuatro funciones o *elementos* que deben fluir de la imagen de Dios: belleza, realismo, transparencia e irradiación, relacionadas asimismo con la divinidad, la humanidad, la inmutabilidad y el dinamismo. Cfr. pp. 173-183.

²²⁰ CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., p. 71

²²¹ AGUILAR, José Manuel de. *Recuperación en el campo artístico de la renovación conciliar*. ARA nº 42. Madrid, octubre-diciembre de 1974, p. 124. El mismo autor nos hace ver la jerarquía de fines que prevalece en la comunidad eclesial cuando dice que “la Iglesia nunca se consideró maestra en estética ni se tuvo por creadora de un estilo propio. Los valores pastorales y religiosos – en caso de colisión –

su propia función²²². De todas formas, creo que es un error por parte de la Iglesia el hecho de fijarse casi exclusivamente en que la nueva creación sacra cumpla los preceptos de la normativa litúrgica, pues ello reporta muy pocos atractivos al artista plástico²²³.

Sin embargo, no hay que olvidar que el problema se plantea actualmente a tres bandas: el clero y su preparación estética y pedagógica; el artista, con su capacidad de humildad y de responder al encargo eclesiástico siendo él mismo, pero sabiendo comunicar la idea esencial al pueblo; y el pueblo, que debe esforzarse por estar más preparado en cuanto a la sensibilidad artística se refiere.²²⁴ Se podría decir que la Iglesia es la *intermediaria* que usa para su servicio el arte, lo encauza, lo programa y lo acepta para fines precisos, como son la formación y el culto; el *destinatario* es el pueblo de Dios, y la *producción* correspondería al artista. Luego existe la necesidad evidente de intercambio y colaboración entre los artistas, el clero y el pueblo, cuestión que no se olvidó en el Concilio Vaticano II, donde se habla de la exigencia en la labor formativa del clero y en el diálogo orientador con los artistas.²²⁵

Por otro lado, hay quien opina que el carácter del arte sacro debe estar bien definido en el templo, y no debe ocupar un lugar secundario, sino que debe servir para dar trascendencia a todas las partes del edificio. Así pues, el arte sacro no debe ser sólo doctrina, sino que tiene que aportar algo más:

“El arte nunca puede ser un lujo en el templo. El arte no será nunca algo que se añade o se agrega como accesorio. El arte estará, en lo posible, integrado en la arquitectura. El arte tendrá una función específica y gravitará, dará trascendencia a los elementos del templo, los más significativos, por su objetiva virtualidad. Por eso lo meramente decorativo, lo falso, lo inútil, tiene valor de contrasigno... El arte en la creación del ambiente, en el altar, en el muro, en los elementos vitrales, en la administración de la luz, en el ajuar. Que su carácter carismático o de signo sea revelado por el arte. Que haga bello y representativo, el Útil, el instrumento de la acción cultural. El arte revela nuestro espíritu con su visibilidad. Esto es lo fundamental: el arte no entra en el templo a ocupar solamente la parcela de la representación figurativa, ejemplar o doctrinal. El arte de hoy, tiene mucho más que hacer”.²²⁶

siempre prevalecen para ella sobre los artísticos e históricos.” AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de Arte Sacro*. Op. cit., p. 46.

²²² Siguiendo las palabras del padre Aguilar, el obispo Iguacén reconoce actualmente este hecho: “La misión de la Iglesia no es artística, sino pastoral. A ella no le toca teorizar sobre estética, sino evangelizar”. IGUACÉN, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. Op. cit., p. 136.

²²³ Gómez Segade comenta, con relación a esta actitud de la Iglesia, que “esta autoridad, con frecuencia se preocupa solamente de que se cumplan los requisitos mínimos de la normativa y, acuciado por penurias económicas, prisas, u otras circunstancias, acepta cualquier cosa que cumpla con esa formalidad, sin pensar en la verdadera revitalización del espacio litúrgico, no como marco de precepto, sino como *ámbito de experiencia*”. GÓMEZ SEGADE, Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 284.

²²⁴ Con relación a esta idea, Plazaola nos dice que “si el clero no se arma de una prudente audacia, si el artista no se hace humilde y solidario, si el pueblo no asume una discreta desconfianza de su propia sensibilidad, no resulta fácil hallar una solución con garantías de validez y de futuro”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Los ecos del misterio en la pintura de Ruizanglada*. Ars Sacra nº 9. Madrid, marzo de 1999, p. 77.

²²⁵ Véase AGUILAR, José Manuel de. *Recuperación en el campo artístico de la renovación conciliar*. Op. cit.

²²⁶ FERNÁNDEZ DEL AMO. *La parroquia en el medio rural*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 130.

Otro de los fines del arte sacro debería ser el de persuadir al pueblo sobre la importancia que tiene el hecho de entrar a un templo, resaltando el carácter diferencial con el espacio exterior. Por ello Marés dice que "... la obra de arte viene a ser como una llamada al visitante que penetra en el templo, un acto de fe para predisponerlo a integrarse en el mundo del universo en que va a sumergirse. Una invitación a tomar conciencia de lo que él es, de su arte, que el hecho de penetrar en la Iglesia puede significar su integración dentro de la Iglesia"²²⁷. El templo, pues, necesita de una ambientación adecuada, particular y especial, que transmita una sensación de recogimiento y oración, y como dice el arquitecto Chueca Goitia, no debe limitarse a ser una "máquina de rezar"²²⁸.

"Deber y obligación del arte sacro es el de contribuir en la mejor manera posible al decoro de la casa de Dios y promover la fe y la piedad de los que se reúnen en el templo para asistir a los divinos oficios e implorar los dones celestiales"²²⁹.

Teniendo en cuenta estos factores, es evidente que nos encontramos con un problema cuando el arte y lo sagrado o litúrgico no se apoyan el uno en el otro, respetando sus caracteres, sus funciones y sus fines:

"Así pues, el Arte y lo sagrado biunívocamente enlazados. El Arte, libre y fiel a su época, en lo que a la expresión de las formas concierne; lo sagrado, sujeto a este Arte en tanto no abandone su papel de soporte temporal del culto. Si la Iglesia, suma de fieles y pastores niegan aquella libertad del Arte, si los creadores del Arte niegan esta función cultural, ya podemos hablar del problema del arte sagrado. De una parte el arte de los artistas, sincero, pero deshumanizado, verdadero, pero individualista y hermético, indiscutiblemente inadaptado para la Liturgia, para el culto, es decir, para lo sagrado. De otra, el arte del pueblo fiel, sincero, pero inexpresivo, mediocre y probablemente cualquier cosa menos arte."²³⁰

El problema para acometer el arte sacro por parte de los artistas se divide, según Ribas y Piera, en tres: "a) la frase de Hegel, *la forma en arte, ha de ser la suprema necesidad del espíritu*; b) el esteticismo puro, o sea, la negación de todo servicio o función social; c) el individualismo incluso irracional, de hacer las cosas porque sí"²³¹. Estas tres características del arte profano se enfrentan a otras tres del carácter litúrgico del arte sacro en cuanto: a) requiere formas, b) una función, c) y que sea comprensible por el pueblo²³².

²²⁷ MARÉS, Federico. *El Arte Sacro en el plan de estudios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 425.

²²⁸ En concreto, este arquitecto, muy involucrado en la reconstrucción de templos, como la catedral de la Almudena de Madrid, dice lo siguiente: "Le Corbusier dijo que la casa era *une machine a habiter!*, pero yo creo que el templo no es una máquina para rezar. Para rezar en presencia de Dios hay que evocarle en un lugar propicio y que ese lugar excite en el creyente una cierta temperatura mística...". CHUECA GOITIA, Fernando. *La religiosidad y la arquitectura moderna*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, p. 30.

²²⁹ Primera de las Normas Directivas de Arte Sacro, I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 71.

²³⁰ RIBAS Y PIERA, Manuel. *Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 363.

²³¹ *Ibidem*, p. 363.

²³² Cfr. *Ibidem*, pp. 363-364.

Por otra parte, hay que añadir otro condicionante a la libertad artística, pues debemos tener en cuenta la integración que deben tener todas las artes con la arquitectura, característica que se hace más evidente en nuestro caso al tratar la pintura mural²³³. Esta idea de la dependencia de las artes en relación con la arquitectura, preocupó bastante en los años veinte, sobre todo en grupos como “De Stijl”, del cual se podrían rescatar estos pensamientos: “Nosotros situamos el verdadero lugar del color en la arquitectura y declaramos que la pintura separada de la construcción arquitectónica no tiene razón de ser (...) Pensamos, como los defensores de integrar las artes, que el artista debe acompañar al arquitecto o ingeniero en su obra y no tratar de que la suya obre en detrimento de la construcción arquitectónica”²³⁴.

La arquitectura debe unificar a todas las demás artes, pues éstas deben estar coordinadas para bien del arte total del templo²³⁵. Todas las artes estarán subordinadas a la arquitectura, que será la encargada de dar unidad:

“Que todas las artes, bajo la fuerza cohesiva de la arquitectura y en perfecta subordinación a ella, contribuyan a la realización total del programa simbólico previamente fijado... Ni la arquitectura puede ensayarse en el nuevo templo como arte *puro*, cuya única aspiración sea la expresión de una desnuda geometría, ni la pintura, el vitral o la escultura pueden volverse autónomas con independencia de la arquitectura. Todos han de conspirar al efecto total de la realización del programa simbólico. En particular la pintura y la escultura han de someter sus ciclos iconográficos a la estructura arquitectónica, de modo que sólo en el conjunto cobren su exacto significado.”²³⁶

El artista sacro debe intentar expresar la emoción de su arte al lado del arquitecto “a través de su colaboración a la consecución de un espacio místico”²³⁷. La arquitectura debe regular a las demás artes, teniendo en cuenta su integración adecuada a su funcionalidad:

²³³ Respecto a la subordinación de los murales con la arquitectura, el artista Sert nos dice que “entre la pintura mural y la de caballete hay la misma diferencia que entre el verso y la prosa. El artista encargado de decorar un monumento se encuentra sometido a la misma regla tiránica que el poeta que escribe un soneto; mas para aquél es la Arquitectura quien impone su disciplina”. SERT, José María. *José María Sert (1874-1945)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 8.

²³⁴ Declaraciones del grupo “De Stijl”. Recogido en SEONAE, Luis. *Arte Mural. La ilustración*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1974, p. 13.

²³⁵ Con relación al tema del arte total, Arenas nos dice que “el espíritu analítico y desintegrante actual puede poner en peligro la obra de arte total, mientras la arquitectura no se decida a ser otra vez no sólo la rectora de la construcción, que sería muy poco, sino la directora de todas las demás artes, dándolas un carácter unitario.” FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 101.

²³⁶ RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso. *El simbolismo de ‘Jerusalén celeste’, constante ambiental del Templo cristiano*. Op. cit., p. 151. Otro autor como Ramírez de Lucas es de la misma opinión cuando dice: “Creo que la escultura y la pintura pueden ser empleadas hoy en la arquitectura como antaño lo fueron las grandes épocas creadoras. Sin embargo, dado que hoy en día tendrán que afrontar un arte de estructura que las englobará, no podrán presentarse como cuerpo extraños o entidades absolutas independientes. No se trata de embellecer, el arte es tan útil como la arquitectura, y debido a esto ambos deben fusionarse”. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *El mural de Hipólito Hidalgo de Caviedes para el altar mayor de la parroquia de El Molar*. Arquitectura nº 194-195. Madrid, 1975, p. 156.

²³⁷ RIBAS y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*. Op. cit., p. 368. El mismo, autor añade, refiriéndose a la integración de las artes con la arquitectura, que no se trata de una “simple representación conmemorativa, ni evocación abstracta a través de elementos poéticos no figurativos, sino verdadera integración formal en el marco del soporte funcional por excelencia, que es la arquitectura”. *Ibíd.*, p. 368.

“En la armonización conjunta y en la equilibrada dosificación de matices seguirá siendo la arquitectura la que concierne y ordene las valiosas aportaciones plásticas. Siempre los resultados de equilibrio y ponderación fueron dirigidos por ella, con tanto mayor acierto cuanto su funcionalismo y expresividad se ligen más al servicio de la liturgia y se sometan a su dirección. Cuando al decaer el sentido litúrgico se deja paso a un espíritu devocional privado y capillista, se sigue, como consecuencia, la independencia disgregante de las artes frente a la arquitectura. Por eso el más acertado criterio de conjunto para la creación del ambiente interior buscará siempre la asimilación profunda del sentido y espíritu litúrgico con el caudillaje unionista de la arquitectura sobre las demás artes, consiguiendo así mantener un sentido de unidad, de finalidad y de sobriedad. Unidad de tensión y ambiente frente a toda dispersión que disipe y distraiga”.²³⁸

Vemos, pues, que es sumamente importante que las artes que participen de lo sacro estén perfectamente integradas entre sí²³⁹, y en relación con su arquitectura, para cumplir adecuadamente con las funciones litúrgicas preceptivas, y esto se hace más necesario, como hemos apuntado anteriormente, en la pintura mural, pues está dentro de sus propios principios conceptuales:

"No es pintura mural la pintada sobre el muro, sino la que por concepto, por sentido constructivo de todas y cada una de sus partes, en una polifonía de proporciones aun en arte distinto, dará un acorde perfecto (...) Será plástico en el muro todo aquello que no haga perder a éste su sentido de forma arquitectural..."²⁴⁰

Sin embargo, esto no quiere decir que la Iglesia no conceda su importancia individual a la pintura o la escultura²⁴¹; hay que tener en cuenta que la arquitectura, dentro de un templo, debe asumir otras funciones diferentes respecto a las demás artes²⁴². Y, por otro lado, el arte no debería perder su libertad creadora en esta dependencia de la arquitectura, sino que debe manifestarse dignificando las diferentes partes del templo donde se ubique. Por esta razón, Fernández del Amo nos dice que "tendrá aplicación la imagen de representación con carácter doctrinal o a manera de ejemplario, en el lugar de la preparación, en el pórtico, catequesis o para una

²³⁸ AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 55.

²³⁹ Arenas opina que "... se precisa una integración de todos los elementos que intervienen en la construcción y decoración de la iglesia (...) La integración de todas las artes es un síntoma de la formación de un estilo." FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 100.

²⁴⁰ CLAVO, Javier. *Mi pintura mural y el arte abstracto*, en *Clavo: Centro Cultural de la Villa*. Ayuntamiento de Madrid, 1990, p. 156. El mismo autor comenta respecto a la importancia de la integración de las artes en la pintura mural: "Quede, pues, sentado que es fundamental en este arte que nos ocupamos la ley de la proporción. Esta ley de la proporción es el equivalente entre las distintas partes de la pintura, a la unión que debe existir entre el pintor, el escultor y el arquitecto. Entendiéndose que no es por separado, sino desde el mismo punto y hacia el mismo fin a donde deben encaminarse sus pasos. Es el arquitecto el que debe sentir la necesidad de los plásticos, y son éstos, a su vez, los encargados de completar la fábrica que éste soñó". pp. 166 y 170.

²⁴¹ Esta idea queda apuntada en una de las normas eclesíásticas redactadas en 1964: "La arquitectura no debe cerrar los caminos a la escultura y a la pintura, campos históricos de la belleza en el Arte Sacro y de la devoción del pueblo fiel". Normas de Orientación sobre Arte Sacro, nº 3. II Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1964. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 79.

²⁴² "Si la arquitectura sirve en la Iglesia a una función fundamentalmente constructiva, y puede reducirse en último término, sin detrimento de su calidad estética, a la construcción de edificios, la pintura y la escultura tienen una función más directamente espiritual, educativa y pedagógica, con lo cual viene condicionada por la doble exigencia de ser inteligible y de tener la máxima calidad artística". CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 72.

disposición concreta, en el baptisterio, confesión, etc. Y para ello no se incurra en predisposiciones artísticas pasajeras. Desfiguraciones abstractizantes, geometrizantes, de creación intelectual. El arte abstracto tiene un papel mucho más importante que éste, sobre los elementos del templo y en su arquitectura... Un arte de libre creación sí, pero sin prejuicios cosmopolitas, dirigido a la imaginación y a la sensibilidad, no de ignorantes, pero sí de inocentes, de puros ante la manifestación artística. Un arte para nuestro pueblo que no está tan lejos de un auténtico arte actual..."²⁴³.

Por último, señalar que otra de las características a las que debe atender todo artista de arte sacro es el emplazamiento de su obra, sobre todo en lo concerniente a las cualidades del lugar así como a la comunidad en concreto a la que se dirige. Por esta razón, Pérez Gutiérrez opina que "la pregunta no puede consistir, por tanto, en decir: ¿Para qué es una iglesia, para qué sirve?, sino: ¿Para qué, para *quienes* va a servir *esta* iglesia? Nunca se trata de levantar *una* iglesia, de labrar *un* cáliz, de pintar *un* mural. Sino: *esta* iglesia, *este* cáliz, *este* mural, que van a servir para *esta* comunidad, que va a emplearse en *este* templo en el que va a haber *esta* tonalidad de luz, que se va a levantar en *este* lugar... La atención a la circunstancia humana a la que la obra en cuestión va destinada es capital; su emplazamiento sociológico es más importante que su emplazamiento geográfico"²⁴⁴.

²⁴³ FERNÁNDEZ DEL AMO. *La parroquia en el medio rural*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p. 131.

²⁴⁴ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 133.

2.- La libertad del artista y su renuncia a la individualidad

Dentro de las limitaciones del arte sacro observamos que junto al problema anterior, en lo que se refiere a la merma de la libertad artística por su dependencia de la funcionalidad, se une la necesaria renuncia a la individualidad por parte del artista. Como hemos visto, el artista de obra sacra, y especialmente si esta obra es mural, puede perder dicha individualidad de dos formas: por su colaboración obligada con el arquitecto²⁴⁵ y por la funcionalidad litúrgica de su obra²⁴⁶. Dicho de otro modo, el artista debe renunciar a su exclusivo mundo para atender y fijarse en la sociedad en la que vive, así como atender al mundo religioso del que depende su obra.

“... la medida de la autenticidad es la medida del despojamiento, y de un despojamiento que, tratándose como en este caso se trata de un arte al servicio directo de menesteres religiosos, ha de ser a un mismo tiempo estético y místico.”²⁴⁷

Por ello, el artista sacro que pretenda conservar su individualidad puede caer en lo que Arenas llama la “autonomía de la tradición” cuando dice que “la autonomía es el mayor peligro de la actividad humana moderna; no sólo se constituye en hombre autónomo, dueño y señor de sus obras, no admitiendo más imperativos que los que dicta su inspiración, sino que se declara también autónomo en el orden religioso”²⁴⁸. De esta forma, siendo la autonomía uno de los bienes más preciados por el artista, puede plantear problemas a la Iglesia cuando conlleva una manera de ver la salvación del hombre a través de su propia libertad, de una forma totalmente secularizada y apartada de lo eclesiástico²⁴⁹; la excesiva individualidad del artista le puede hacer apartarse de la

²⁴⁵ Hay que decir que al artista de una obra sacra se le hace imprescindible trabajar en equipo, cuestión que es observada desde hace tiempo por la Iglesia: “Creemos que sería aconsejable la constitución de equipos de colaboradores en los trabajos de proyecto y construcción de conjuntos parroquiales, formados por arquitectos, artistas y oficios especializados para que, con un mismo espíritu y con una deseable compenetración, sirvan mejor a los fines propuestos”. AA.VV. *Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales*. Oficina Técnica de Sociología religiosa del arzobispado de Madrid-Alcalá. Madrid, 1965, p. 34. Además, si específicamente atendemos al carácter peculiar y poco individualista de una obra mural, podemos remitirnos a los que nos comenta Ruiz de Samaniego cuando, al hablar de los murales de Sol LeWitt, dice que “apetece una experiencia de proyección hacia una integración coral, donde la crisis del individualismo empirista enamorado de rápidas concentraciones de energía se disuelva en vastas paredes de reciprocidad en la participación. En él, las imposiciones de lo morfológico y de lo espacial arquitectónico acabarían por someter todas las presumibles violencias y remolinos del yo. Es como si la práctica del mural, al restablecer las distancias entre el hombre y las cosas, terminase por liberarlas de toda interferencia humanizante.” RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *Sol LeWitt: del cubo al laberinto*. ABC Cultural nº 542. Madrid, 15-6-2002, p. 26.

²⁴⁶ Para la Iglesia, la funcionalidad litúrgica de una obra sacra debe ser tan fundamental que debe eclipsar de alguna manera a todos las artistas participantes, en pos de una mejor expresión de ese fin: “El arquitecto y todos los demás artistas (escultores, pintores, etc.) coadyuvantes en la ejecución –proyectos y dirección – de un complejo parroquial, y muy especialmente en lo que se refiere al templo, deben desaparecer, subordinando sus ideas personales a la fiel realización del programa propuesto y de las instrucciones litúrgicas (...) huyendo de extremos formalistas derivados de cualquier postura funcionalista o expresiva a ultranza y, considerando, como principal orientación, la verdad en la expresión, verdad en los materiales...”. AA.VV. *Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales*. Op. cit., p. 13.

²⁴⁷ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 174.

²⁴⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 99.

²⁴⁹ Esta es la manera de pensar de Schmied cuando dice que “la consigna decisiva para el artista de la modernidad es: Autonomía. Es el presupuesto de su trabajo. Ciertamente, este concepto puede ser entendido mal por parte de la Iglesia. Es indudable que, con el concepto de autonomía, la emancipación del mundo secularizado respecto a la iglesia y la solución de la interpretación de la historia del mundo también se pueden interpretar como acontecimiento salvífico”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 28.

realidad y, por tanto, ser peligrosa para el arte sacro. Incluso, muchos autores opinan que el hecho de que el artista se refugio exclusivamente en su *yo* hace que su obra se base en un *subjetivismo* que puede ser muy negativo, pues partiendo de esta premisa no se puede expresar la grandeza del mundo divino²⁵⁰; la individualidad subjetiva puede dañar la expresividad comunitaria del arte religioso, restando trascendencia en su comunicación con el pueblo²⁵¹. El artista actual debe luchar contra su *yo* subjetivo y abandonar la exaltación de su *ego*, adaptando su arte a la liturgia²⁵² y pensando que lo que está realizando es un servicio, interpretando la memoria de la Iglesia²⁵³. En definitiva, una obra de arte sacro debe ser *objetiva*, debiendo primar más la idea de Dios que la del artista²⁵⁴.

Por esta razón, existe la opinión según la cual el artista que se enfrenta a una obra sacra debe conseguir llegar a un estado de humildad²⁵⁵, renuncia y verdad ante el

²⁵⁰ Camón Aznar piensa de la misma manera al afirmar que "... no caben estados místicos reflejados en las formas artísticas cuando el artista no sale de sí. Cuando el infinito que tiene delante no es el de la divinidad, sino el de su alma. No caben en sus lienzos criaturas que no hayan vivido en la conciencia. El *yo* se convierte en una cárcel en donde se extenuan los fantasmas de la imaginación. Se ha suprimido la distancia sacral que separa al hombre de la divinidad. El artista se reclina sobre sus anhelos y éstos, por muy patéticos o descomunales que se conciban, son siempre angostos para contener a la divinidad (...) El artista así, es una víctima de ese subjetivismo que no le permite salir de sí mismo. Con esta prevención se pueden pintar todos los temas que el alma puede modelar: paisajes, bodegones, hasta retratos. Todo el mundo que al pasar por los pinceles se ablanda hasta quedar trasfundido con la personalidad del artista. Pero no puede afrontar los asuntos religiosos, que, pese a la envoltura circunstancial de cada estilo, tienen que quedar eternos e inmutables en una altura a la que sólo es posible acceder con la previa anulación del *yo*". CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, pp. 142-143.

²⁵¹ Quintás insiste en "... subrayar (...) la relación en que se halla la prevalencia de la llamada piedad *subjetiva*, fuertemente individualista, y el florecimiento del *Arte-espectáculo*, más preocupado de *saciar* las apetencias sensoriales de los asistentes al culto que de *poner en tensión* y dar alas a su ansia de trascendencia hacia el misterio. Esta retracción individualista, capa de hielo que imposibilita el acceso al reino de la vida litúrgica *objetiva* (es decir, trascendente al reducido ámbito de lo subjetivo), paraliza, a la larga, la vibración expresiva del arte religioso, cuyo fin es aunar a los fieles en la contemplación común del misterio, siempre igual y siempre nuevo". LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., pp. 236-237.

²⁵² La Iglesia necesita este sacrificio del artista, sin el cual el arte dentro del templo no tiene sentido: "El artista moderno tiene que perder el individualismo exacerbado del culto a su personalidad y aplicar su inspiración al servicio del culto y de la comunidad cristiana, sin pretender que la Iglesia adapte su liturgia a su arte por no esforzarse en adaptarse él a la liturgia". FERNÁNDEZ, Agapito. *Saludo a los seminaristas*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, p. 19.

²⁵³ Respecto a este planteamiento Guardini añade: "Por ello, no tiene que decir lo que él piensa subjetivamente, sino lo que yace en el sentir de la Iglesia, la cual, a su vez, cumple un encargo de Cristo. De aquí pueden surgir conflictos con los impulsos personales, tanto más fácilmente cuanto que, en gran parte, no existe ya una auténtica tradición cristiana y, por otro lado, hay una gnosis que actúa por doquier, de la manera más caprichosa, con las verdades de la fe. El artista puede caer en las mismas dificultades en que cae el científico cuando sus opiniones personales contradicen a la doctrina de la Iglesia". GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 2001, p. 58.

²⁵⁴ Ramseyer desarrolla el concepto de objetividad en el arte: "¿Qué ha de entenderse por la *objetividad* de la obra de arte? Simplemente que sea conforme a su objeto, es decir, que exprese más la realidad objetiva de la Imagen de Dios que la objetividad del artista. También aquí se pide a este último una verdadera ascesis. Su temperamento, sus concepciones personales, su invención creadora deben someterse a determinados cánones que harán posible que la obra de arte sea fiel a su objeto. El genio nada perderá con ello, es más bien el orgullo el que está amenazado". RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., pp. 171-172.

²⁵⁵ Algunos autores consideran que la humildad del artista es imprescindible para realizar arte sacro, cuestión que se debe tener en cuenta con anterioridad a la realización de la obra: "Existe en todo esto, como fondo de la cuestión, una verdadera y urgente necesidad de autoanálisis del artista, que se encuentra en la tesitura de conferir carácter sacro a una obra religiosa que le ha sido encomendada (...) Y pueda éste,

misterio cristiano, lo que hará que su obra alcance un sentido profundo de trascendencia²⁵⁶. Así, y siguiendo esta manera de pensar, se podría llegar a decir que la exaltación de la individualidad del artista es una de las causas de la degradación del arte sacro, pues lleva al artista "... a plantearse la necesidad de buscar nuevas técnicas expresivas, técnicas que, en la mayor parte de los casos, son inadecuadas para los temas sacros"²⁵⁷. El arte cristiano actual debe desprenderse de todo relativismo individualista para poder renacer, y fijarse en sus fuentes de inspiración, las cuales están en el terreno de lo intemporal²⁵⁸; el *estilo* del arte sacro no debe ser personalista ni anclado en el tiempo²⁵⁹. Además, dicho arte debe atender a una finalidad, que exige un esfuerzo y una renuncia a las arbitrariedades, llegando a obtener esa "esencialidad" de lo que se persigue: el misterio de Dios²⁶⁰. Por esta razón, la Iglesia, aunque procura que el artista exprese libremente su visión particular del arte, obliga a que no se olvide el carácter celestial y eterno de su obra²⁶¹; incluso hay quien piensa que la verdadera importancia

tal vez, ser el único camino que, de otra parte, viene a coincidir con el de servicio a la comunidad, porque el anteponer el criterio de servicio al de satisfacción personal ya implica en sí una postura de humildad ciertamente necesaria para la consecución de una obra cuyo destino es el de convertirse en algo sagrado". INZA, Francisco de. *Coloquios sobre iglesias*. Arquitectura nº 52. Madrid, 1963, p. 37.

²⁵⁶ Con relación a esta línea de opinión, Ribas y Piera nos comenta que "contra el estetismo – léase individualismo egocéntrico – de los creadores de arte, hay que predicar primero el valor didáctico y catequético de las obras de arte religioso. Aceptado éste, en un primer estudio de renunciación, convendrá explicar cómo en el siglo de los medios de comunicación, no importa tanto explicar el misterio, sino la posición del fiel ante el misterio: al fin y al cabo esto es lo que ha venido haciendo el arte moderno desde Velázquez y Rembrandt pasando por Goya, los impresionistas, los fauves, los cubistas y las más recientes posturas. Si como segundo estadio de ascesis de la personalidad desbordada, también se acepta esto, entonces el artista estará en disposición de comprender que mediante la elevación del ánimo por la contemplación estética, su obra es verdadero camino para la trascendencia." RIBAS Y PIERA, Manuel. *Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel*. Op. cit., p. 365.

²⁵⁷ NIETO GALLO, Gratiniano. *I. Evolución del arte cristiano. II. Concilio Vaticano II y su preocupación por la renovación del arte sagrado*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 543.

²⁵⁸ Plazaola comenta al respecto que "el medio más eficaz (...) para que vuelva a ser posible una iconografía sacra es que el artista vuelva al manantial de la vida sacra. No se trata de *anular el yo*. Tenemos que ser realistas y reconocer que hoy no podemos pasar de golpe a la fecunda *despersonalización* del arte de las grandes épocas. Lo que sí podemos exigir es que ese *yo* esté enraizado en la tradición por medio de una intensa vida cristiana y litúrgica". PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 387.

²⁵⁹ El carácter intemporal del *estilo* del arte sacro viene remarcado en palabras de Ramseyer: "Implica cierta superación de lo particular, de lo anecdótico y de lo temporal. Ese estilo debe desvincular la obra de aquello que la liga demasiado a una persona o a una época. Tal vez la manera de manifestarse consista en un equilibrio casi sobrenatural entre los componentes antinómicos de la Imagen de Dios, es decir, que esté hecho de grandeza y de humildad, de algo estático y de movimiento. En la máxima expresión de cada uno de estos elementos, en el arte de expresar y de dominar sus tensiones creadoras, el estilo del arte sagrado alcanza su plenitud de belleza divina y de verdad humana, de transparencia escatológica y de poder de comunicación". RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., pp. 172-173.

²⁶⁰ Por esta razón Pérez Gutiérrez opina que el arte sacro debe ser una consecuencia de "... un arte pobre, de un arte de renunciación y desposesión: la forma como motivo, lo invisible como finalidad, la provisionalidad de lo particular. Lo invisible conseguido por transparencia de lo visible; la transparencia de lo visible obtenida por medio del adelgazamiento, de la *aniquilación del afecto*: buena profesión de fe estética". PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., 182. El autor explica que la llamada "*aniquilación del afecto*" debe entenderse con relación a todas las cosas particulares y secundarias, según la idea que tiene de dicha expresión San Juan de la Cruz.

²⁶¹ El obispo de León, en la I Semana de Arte Sacro celebrada en esta ciudad en 1958, expuso algunas ideas relativas a este asunto: "Todo artista sacro puede escuchar el mensaje humano y divino y realizarlos dentro de unos moldes personales y actuales que expresen ambos mensajes; no en moldes donde solamente se escuche el mensaje humano o lo que es peor, en moldes prefabricados que parecen nuevos

del arte sacro reside en dicho contenido de tipo cósmico, es decir, trascendente, y por ello, la individualidad del artista no debe manifestarse por encima de este concepto²⁶². En definitiva, el artista debe “domar” dicha individualidad con su inteligencia para crear arte sacro:

“Así, puede ocurrir que la pintura parezca un poco esclavizada por su pintor; la obra, por su idea, y ésta, por la Suprema Idea. El arte, acostumbrado a sus ínfulas de independencia suicida, se resiste aún algo a entrar en un círculo bienaventurado en torno a Dios, y es preciso convencerlo, persuadirlo, razonar. Mucho tiempo necesitaremos para aprender a servir con naturalidad. La creación artística, que ha de ser *ancilla Dei*, como la teología, pero que está mal acostumbrada, hace todavía preciso empuñar el látigo de la inteligencia para hacer entrar en vereda a ese ángel pródigo”.²⁶³

De todas formas, bien es verdad que hay que observar que una obra puede ser muy válida para exhibirla en una galería o museo, pero no para el culto, teniendo que diferenciar, como hicimos en el primer capítulo, entre arte profano, religioso y sacro. Y este es uno de los problemas de algunos pintores religiosos modernos, cuando no distinguen a la hora de pintar entre el campo profano y el sagrado, igualando los dos niveles con un gran afán por conservar su libertad individual, y provocando, por tanto, el rechazo por parte de la Iglesia²⁶⁴. Se debe distinguir entre las problemáticas propias de cada tipo de arte y saber conjugarlas debidamente. Se podría hacer un breve esquema de las cualidades del artista profano y sacro para intentar clarificar la cuestión:

ARTISTA PROFANO	ARTISTA SACRO
<ul style="list-style-type: none">- Actitud experimental e investigadora- Subjetividad del artista- Apoyo libre en su gestualidad	<ul style="list-style-type: none">- Actitud mística de humildad y abandono- Debe acompañar y reforzar el ritual litúrgico

El problema residirá entonces en saber conjugar, como hemos dicho anteriormente, las características de cada arte, para conseguir una solución de calidad. Como se puede

pero no son más que vulgares copias de lo extranjero”. Recogido en HORNEDO, Rafael M^a de. *Funcionalismo sacro católico*. Op. cit., p. 122.

²⁶² Hani nos comenta que “... el artista no puede dejarse guiar por sus propias inspiraciones; su trabajo no consiste en expresar su personalidad, sino en buscar una forma perfecta que responde a prototipos sagrados de inspiración celeste. Es decir, el arte es sagrado no por la intención, subjetiva, del artista, sino por su contenido objetivo; y éste no es, por su parte, más que el conjunto de representaciones que corresponden, en el campo de las formas sensibles, a leyes cósmicas que expresen principios universales. Así, la estética se vincula jerárquicamente a la cosmología y, por mediación de ésta, a la ontología y a la metafísica.”. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p.13.

²⁶³ VALVERDE, José M^a. *La pintura de Ballester Peña*. Informaciones, n^o 6831. Madrid, 31-10-1964, p. 5.

²⁶⁴ Sobre el tema de la necesaria diferenciación significativa entre el arte religioso y el profano, Reuther opina que “el inaudito subjetivismo de esta clase de pintura renunciaba de antemano al reconocimiento por parte de la Iglesia y los creyentes al no distinguir ya sustancialmente entre la representación de la naturaleza y un motivo religioso, entre bodegón, jardín florido, paisaje y crucifixión de Cristo, tratando de formular todo esto en un lenguaje sumamente voluntarioso a partir de experiencias interiores”. REUTHER, Manfred. *La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos*, en *Naturaleza y Religión*. Fundación Juan March. Madrid, 1997, p. 15.

observar, el arte litúrgico exige del artista un desarrollo de su capacidad simbólica, es decir, exige un entrenamiento especial con los objetos litúrgicos y el misterio cristiano, así como también se necesitan ejercitar ciertos hábitos morales y contemplativos²⁶⁵. También el artista debe tener en cuenta la sensibilidad de la comunidad cristiana a quien va dirigida su obra, observando que dicha comunidad necesita apoyar sus creencias y prácticas religiosas en un soporte icónico adecuado²⁶⁶. Así pues, el arte sacro actual debe renunciar a la exclusiva individualidad del artista para atender y fijarse en la sociedad en la que se vive²⁶⁷. El arte debe abrirse a la comunidad, con su subjetividad, aunque también debe darse el camino recíproco, de la comunidad al arte²⁶⁸. Además, cabe recordar que el arte religioso debe estar íntimamente relacionado con los sentimientos y creencias de dicha comunidad, y no sólo con los del artista²⁶⁹; como dice Licht, “una pintura creada por un artista sincero, sensible y creyente en una potencia divina de la que él es único devoto no constituye una obra religiosa”²⁷⁰. No hay que olvidar que un espacio sagrado recreado por el arte cobra su verdadero sentido, como dice Quintás, con el uso religioso de su comunidad:

“... el espacio sacro verdadero es creado por los fieles a lo largo de sus vivencias religiosas comunitarias...”²⁷¹

²⁶⁵ Véase PLANELL, Joaquín. *Nuevas fuentes de inspiración del arte cristiano*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 93-110.

²⁶⁶ Véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro*. Op. cit. pp. 111-132.

²⁶⁷ Pérez Gutiérrez nos dice que en el arte sacro “... la medida de la autenticidad es la medida de un despojamiento que, tratándose como en este caso se trata de un arte al servicio directo de menesteres religiosos, ha de ser a un mismo tiempo estético y místico”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 174. Siguiendo la misma línea de opinión, el obispo Iguacén comenta: “No puede reducir su obra a expresar lo que é siente, sino lo que siente la Iglesia. Trabaja para Dios y para la comunidad del pueblo fiel. Ha de saber evitar lo que sería indigno de la majestad de Dios y no confirme con la verdad histórica. Ha de contribuir a educar en la delicadeza y gusto espiritual a los espíritus tan fácilmente inclinados al materialismo. Ha de vibrar con los deseos, necesidades y anhelos legítimos de sus hermanos en la fe. Ha de remover los obstáculos que le puedan impulsar en su interior a expresarse sólo subjetivamente, animado por el carisma del arte, por falta de situación, de ajuste con el medio cristiano en que su vida se desenvuelve”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., pp. 166-167.

²⁶⁸ Se podría apuntar que el artista sacro actual está impregnado, como nos dice Cuadra, “por dos características, por dos adherencias adquiridas en su irregular andadura a lo largo de los últimos siglos: la del individualismo y subjetivismo frente a un sentido comunitario de la obra religiosa, y la del pietismo sentimental psicológico frente a un sentido sagrado, misterioso del mismo”. CUADRA, Gerardo. *La experiencia de la liturgia en el artista*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 394.

²⁶⁹ Respecto a esta problemática, pero necesaria, relación entre el arte del artista y el arte para el pueblo, Pérez Gutiérrez opina que “no es problema la realización de un rostro de Cristo; es problema la realización de un rostro de Cristo para mí. Porque para que ese rostro de Cristo se pueda inclinar sobre mí es preciso que su autor haya previamente partido de mí; es decir, de la situación concreta en que me muevo y vivo, en que se mueven y viven los hombres para quienes esa palabra viva que es el arte va a ser pronunciada”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy*. Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, p. 39.

²⁷⁰ Licht, Fred. *Momentos de desorientación. Aspiraciones, éxitos y fracasos del arte religioso contemporáneo*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2001, p. 17.

²⁷¹ LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Ámbito arquitectónico y ámbito vital*. Arquitectura nº 40. Madrid, 1962, p. 44. En el mismo texto, el autor hace una interesante reflexión sobre la correlación entre la arquitectura creada en los templos y su transformación al ser vivida, contrastándolo con la relación entre el arte sacro y la comunidad a la que se dirige. Véase pp. 43-47.

Incluso, se podría afirmar, como nos recuerda Derisi, que si el artista contemporáneo quiere crear una obra verdaderamente cristiana, deberá tener en cuenta la dificultad de tal hecho; para que esto fuera posible debería existir una colectividad profundamente cristiana, hoy en día bastante superficial, para que el arte transmitido sea también cristiano y, por ende, colectivo. De esta idea se deduce la incomprensión de gran parte del arte sacro contemporáneo por parte del pueblo, pues el artista pretende crear un arte colectivo falso, ya que está originado bajo un cristianismo individual, y esta religión es, desde su nacimiento, comunitaria:

“ Para reencontrar el camino del arte genuinamente cristiano, el arte moderno necesita rehacerse desde sus fuentes mismas, reintegrarse a la vida cristiana. Es menester que de nuevo la fe y la vida sobrenatural iluminen y aúnen no sólo toda la vida espiritual – *también* la artística – de sus artistas, sino también la del pueblo, que de nuevo esa fe y vida penetren e invadan todas las capas de la vida social. Entonces *del alma cristiana y sus artistas brotará un arte nuevo, cristiano desde sus raíces, que será a la vez el arte de un pueblo y de una época*, que lo celebra y lo comprende, y *toda ella se sentirá comprendida y expresada por él en lo más íntimo de su propia alma*. No negamos que en la actualidad haya artistas auténticamente cristianos. Pero su voz no encuentra eco, su obra apenas si es comprendida por unos pocos, porque su arte tiene sus raíces en su alma individualmente cristiana y no en el alma colectiva de su pueblo y de su época”.²⁷²

En definitiva, hay que admitir, pues, que el artista sacro no debe olvidarse nunca de la comunidad y de la sociedad donde se aposentará su obra²⁷³. Entonces nos daremos cuenta de que la libertad del artista puede ser perfectamente compatible, e incluso imprescindible, con el sentir sagrado de una comunidad, si se da la condición de que el artista tenga en cuenta el reconocimiento en su obra del contexto cultural y social donde se crea:

“La libertad de expresión personal como *conditio sine qua non* para la emersión, en perfección de arte o belleza, de un sentido sacro cristiano de la vida compartido por amplios contextos humanos, es la hipótesis que ha guiado mis reflexiones hasta aquí. El ojo de la fe, en el artista, está en el origen de una visión que dicta los términos en los cuales un contexto cultural, es decir una comunidad de hombres unidos por un ideal común, se reconoce. La visión artística da forma al común, algunas veces todavía confuso, sentido de lo sacro,

²⁷² DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 173. En la misma dirección se expresa el catedrático Camón Aznar al decir que “... el arte religioso es de raíz comunal. Tiene que arranca de la con-vivencia de la de sus formas por todos sus contempladores. Y aunque varían las técnicas y hasta las interpretaciones personales, su significación, su iconografía, su intención representativa tiene que quedar inalterable. Que es exactamente lo contrario que ocurre en el arte moderno, donde todas las formas son en su esencia incommunicables y únicas. Cada uno se halla refugiado en el ámbito personal de cada artista. Y en esta reclusión sus expresiones se trivializan y disminuyen”. CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Op. cit., p. 142.

²⁷³ Como dice Plazaola: “... a los artistas que son invitados a la realización de imágenes sagradas no se les puede negar el derecho a responder a su necesidad interior, a expresarse enérgicamente a sí mismos, y a elegir su propio lenguaje. Pero, al mismo tiempo, yo les recordaría la necesidad de sentirse solidarios con la sociedad humana, con la comunidad en la que viven”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. ARS SACRA, nº 23. Madrid, 2002, p. 95. Además, la Iglesia alertó del peligro de la excesiva individualidad del artista en el arte sagrado: “Ténganse en cuenta las exigencias de la Comunidad Cristiana, más bien que el juicio y gusto personal de los artistas”. PÍO XII. Encíclica “Mediator Dei”, sobre la Sagrada Liturgia, promulgada el 20 de noviembre de 1947. Recogido en FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Sintomatología de la arquitectura religiosa moderna*. Op. cit., p. 5.

vuelve visible el misterio, lo hace admirable, narrable, amable, familiar, conscientemente compartido, lo vuelve *logos*".²⁷⁴

Si esto es así, tendremos que tener en cuenta las bondades que nos puede deparar la función social del arte²⁷⁵, y reconocer que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ve necesaria la libertad del artista en una obra sacra para conseguir un bien común a la colectividad a la que va dirigida²⁷⁶. Incluso, muchos autores son los que afirman que el arte en general siempre tiene una finalidad, y ésta suele tener un carácter social²⁷⁷. Pero, en nuestro caso, se podría afirmar que a través del arte sacro se puede conseguir un arte más social, tanto en lo referente al artista como al espectador, ya que dicho tipo de arte está concebido para contemplarlo en comunidad²⁷⁸. En concreto, si hablamos de un arte sacro cristiano, nunca se puede pretender ser exclusivamente individual, sino que necesariamente debe ser colectivo por estar unido a una comunidad de fieles²⁷⁹; se puede afirmar, por tanto, que el arte sacro es social por naturaleza, basando su grandeza en la difusión de su mensaje al mayor número de personas posible²⁸⁰. En fin, que el arte

²⁷⁴ CRIPPA, María Antonieta. *Arte y mensaje cristianos, hoy: la emersión de lo sacro*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Ediciones Encuentro, S.A. Madrid, 2001, p. 70.

²⁷⁵ Sobre las relaciones entre lo artístico, lo religioso y lo social véase BEGOÑA, MAURICIO de. *Arte, ciudad, Iglesia*. Ediciones Studium de Cultura. Madrid, 1951, pp. 30-33.

²⁷⁶ En la misma línea se expresa Crippa al decir que "... el siglo XX ha sido campo de experimentación muy potente, aunque esporádico, de la tentativa de poner en relación la libertad del artista y el bien común". CRIPPA, María Antonieta. *Arte y mensaje cristianos, hoy: la emersión de lo sacro*. Op. cit., p. 70.

²⁷⁷ Este es el caso de Coomaraswamy, cuando dice: "Por tanto, nos encontramos al principio con el problema de la finalidad del arte y del valor del artista en una sociedad formal. Esta finalidad es en general el bien del hombre, el bien de la sociedad y, en particular, la satisfacción ocasional de una necesidad individual". COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Op. cit., p. 25. También la Iglesia, por medio del Papa Juan Pablo II, reconoce este hecho: "La sociedad, en efecto, tiene necesidad de artistas, como tiene necesidad de científicos, de técnicos, de trabajadores, de profesionales, de testigos de la fe, de maestros, de padres y madres, que garanticen el crecimiento de la persona y el desarrollo de la comunidad a través de esa altísima forma de arte que es el arte educar. En el vasto panorama cultural de cada nación, los artistas tienen su lugar específico. Precisamente mientras obedecen a su estro, en la realización de obras verdaderamente válidas y bellas, no sólo enriquecen el patrimonio cultural de cada nación y de toda la humanidad, sino que prestan un servicio social cualificado en beneficio del bien común". JUAN PABLO II. *Carta a los artistas*. Op. cit., pp. 21-22.

²⁷⁸ El eclesiástico Sancho Campo piensa que "... el arte tiene una fuerza que nos hace sentir el misterio de la vida y el deseo de un absoluto, y lo hace de tal modo que este sentimiento desborda al contemplador como individuo y lo obliga a refugiarse en su sentido de miembro de una comunidad. Por eso el arte sagrado está exigiendo una atmósfera cultural, litúrgica y comunitaria". SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 107. También hay que tener en cuenta, como apunta G. Grisaleña, que el carácter social del arte puede venir dado porque el artista ha de emplear unos lenguajes que ya han usado otros: "El carácter social del arte se manifiesta en que (...) ha de someterse no sólo a las reglas, sino también a los principios de una estilística, esto es, a las normas de un gusto de vigencia más o menos general". GÓMEZ GRISALEÑA, Delfín. *Factores y significación del arte religioso y cristiano*. Op. cit., pp. 9-10.

²⁷⁹ Como dice Camón, "... las imágenes que representan a la divinidad tendrán que encarnar siempre a los ideales estéticos de la comunidad. Servir de referencia a los anhelos de belleza que los fieles presienten vinculados a las figuras divinas". CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Op. cit., p. 145.

²⁸⁰ Esta idea de la necesidad de una gran comunicación por parte del arte sagrado, es la que se extrae del pensamiento del sacerdote Camprubí, cuando considera que el arte sacro sea, imprescindiblemente, arte "al mismo tiempo que sea sagrado, que sea un báculo para el espíritu, no un tormento, ni un problema, ni un complicado ejercicio intelectual, ya que el arte sagrado no es sólo para una minoría, sino para todo el pueblo, y, por lo tanto, ha de ser inteligible a una mayoría, lo que no significa, ni mucho menos, que haya de ser vulgar o adocenado. Un arte para minorías es un arte muerto. El arte va dirigido a todos los hombres, no a una parte de ellos, y justamente su potencia y vitalidad se miden por el grado en que llega, sacude, invade a un mayor número de gentes. Un arte que no puede superar, a la corta o a larga, esta

sagrado, dentro de esa función social, puede ayudar a tener una idea colectiva, y no individual, de la religión que representa²⁸¹, y a causa de ese carácter profundamente social y comunitario no deben usarse unos estilos que no sean comprendidos por sus destinatarios, ya sea por culpa de puntos de vista personales del artista o por interpretaciones subjetivas del misterio religioso:

“Pero ¿qué alcance cultural puede tener una impresión personal, cuando se trata del arte religioso cristiano? El sacerdote cuando ofrece en la misa, el predicador cuando habla del Evangelio y el confesor cuando absuelve, no manifiestan su impresión y su sensación subjetiva de la vida cristiana, aunque ésta se manifieste también. Ellos actúan y hablan desde la ribera del misterio cristiano, desde la objetividad del *depositum fidei*. Actúan en nombre de Dios y de su Iglesia, no en nombre propio y de su interioridad, por muy profunda que ésta sea. El culto tiene un sentido comunitario y público. El arte religioso, por estar a su servicio también, debe tener un mínimo de comunicabilidad o de lo contrario no cumple su finalidad”.²⁸²

Por otro lado, es evidente que en el tema de la libertad artística la prudencia pastoral juega un papel decisivo para el equilibrio entre lo que conviene o no, a pesar de que sea la Iglesia quien en última instancia deba decidir si una obra de arte es apta para su entrada en el templo²⁸³, como se dijo en el apartado anterior. Según el obispo Reig, la Iglesia tiene necesariamente potestad sobre el arte, debido a su capacidad de decisión sobre lo espiritual, lo cual está íntimamente ligado a lo sensible²⁸⁴. Sin embargo, aunque es evidente que una de las primeras colaboraciones que debe aceptar el artista es el asesoramiento religioso del sacerdote, pues se supone que es más experto en estos

barrera de prejuicios, ignorancia o incultura, a que recurren los artistas *de minoría* para explicar la escasa repercusión de sus obras es un arte bien poco potente. Una obra de arte es grande en cuanto supera todos los obstáculos, y es capaz de llegar hasta el alma de cada uno de los hombres”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., pp. 89-90.

²⁸¹ Se podría añadir la opinión de Laurent cuando dice que “el arte impide que cada uno se cree una mitología individual. Nos obliga a referirnos de continuo a su expresión colectiva. No es un espectáculo para uno solo, sino la expresión de una fe para todos los que lo miran”. Además el mismo autor se pregunta “¿cómo podría pretender un hombre solo, aun en el caso de que fuese un místico? Lo sacro cristiano es colectivo. Está ligado a actos y a hechos de la comunidad. El viaje del hombre solo no conduce a lo absoluto, no al descubrimiento de lo sacro. Lo sacro nunca es puramente individual”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., pp. 30 y 145.

²⁸² FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 139. Como apoyo a esta idea se podría citar la frase de Hegel: “la obra no es para sí, sino para nosotros; para un público que mira y goza... un diálogo con quien se halla ante ella”. HEGEL. Recogido en GÓMEZ GRISALEÑA, Delfín. *Factores y significación del arte religioso y cristiano*. Op. cit., p. 10. A su vez, G. Grisaleña propone un interesante estudio de la obra de arte como diálogo. Véase *ibidem*, pp. 10-12.

²⁸³ El padre Arenas se muestra muy tajante y claro en este punto cuando dice que “la Iglesia se declara árbitro de las obras destinadas al templo, de las obras de arte sacro. Ella determina y discierne cuáles están de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religioso-litúrgicas y cuáles no lo están”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., pp. 21-22.

²⁸⁴ “No cabe asignar a la Iglesia el dominio de las esferas de lo moral y lo religioso, y negarle autoridad e ingerencia alguna en el arte, pues sabida es la importancia grande que lo sensible tiene con relación al cumplimiento de la misión moral y religiosa. Lo sensible es parte esencial de la naturaleza humana, y en ningún orden el espíritu puede prescindir de su colaboración. Hasta tal punto es así y tal la unión que existe en el hombre entre el elemento sensible y el espiritual, que, a pesar de la mayor elevación de éste, no puede sustraerse totalmente a la dependencia respecto de aquél. Por eso Jesucristo, al traer del cielo a la tierra la religión perfecta, le da forma de asociación visible, que produce acciones externas, que se sirve de signos sensibles y de simbolismo externo para la salvación de las almas y para el culto divino”. REIG Y CASANOVA, Enrique. *Discurso en el acto inaugural del Museo Arqueológico Diocesano*. Op. cit., pp. 6-7.

temas²⁸⁵, no por ello se debe perder la libertad estética, tema que corresponde estudiar exclusivamente al artista:

“... responsabilidad artística del sacerdote, es la que le corresponde en la orientación religiosa del artista en el momento en que concibe la obra de arte. Desde el momento en que, a mi entender, el artista realiza la obra de arte sacro, no necesita una preparación especial, este asesoramiento en todas las materias litúrgicas, bíblicas y doctrinales le será indispensable. El artista debe sentirse en libertad para crear la obra de arte de acuerdo con la inspiración que le nace dentro; no según el gusto personal del sacerdote que tiene al lado.”²⁸⁶

Digamos que la relación entre el clero y el artista debe ser estrecha, pero cada uno sin salirse de su campo, dejando que la libertad del artista exprese, de la mejor manera posible y con personalidad propia, el trabajo encomendado²⁸⁷; tanto es así, que algunos autores opinan que el sacerdote debe, incluso, visitar al artista en su estudio para que éste conozca mejor la religión a la cual va a representar con su obra²⁸⁸. Así pues, la Iglesia no debería intervenir en las cuestiones formales o estéticas de una obra sacra, lo cual podría llegar a coartar la libertad del artista²⁸⁹, sino exclusivamente en las religiosas. El padre Arenas piensa que las únicas exigencias que la Iglesia debe exigir a los artistas deben ser, por un lado, una exigencia moral profesional, que será llevada a cabo mediante la fidelidad del artista a sus convencimientos estéticos y la entrega y dedicación a su trabajo; por otro, la fidelidad a las funciones de su obra sacra, que quedará reflejada mediante la fidelidad a las verdades religiosas de la Iglesia, y el reconocimiento del destino de su obra para el culto litúrgico, tanto de la misma Iglesia

²⁸⁵ Como apunta Díaz-Caneja al respecto, “... realizar el ideal; idealizar lo real, pero dentro siempre de la voluntad de la Iglesia que en todo tiempo ha recabado el derecho a la inmixción (...) El arte sagrado es homenaje a la divinidad, tendente a expresar las ideas religiosas en formas sensibles y sujeto a normas que nadie conoce mejor que la Iglesia. De ahí su derecho a intervenir”. DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 93.

²⁸⁶ ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *El arte sacro y la formación de los artistas*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 382. El sacerdote Camprubí también nos da su punto de vista al decir: “El sacerdote es el director natural del arte en la iglesia o, por lo menos, debe serlo. No del arte técnico (sacerdote con escuadra y compás trazando hojas de acanto), sino como guardián del espíritu tradicional de este arte. La técnica queda para los artistas. Espíritu cristiano, documentación histórica y litúrgica, es lo que necesita del sacerdote el artista, no el que dicte la manera de pintar o esculpir, que si es artista la sabrá mejor que el sacerdote”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 126.

²⁸⁷ El padre Aguilar nos dice que “la confianza en su competencia debe avalar la libertad de actuación que a cada uno se le concede, para que ni el artista se sienta dirigido en su obra estética, ni el técnico suplantado en su especialidad, ni el sacerdote marginado en el programa litúrgico o pastoral”. AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 34.

²⁸⁸ “La libertad de acción y la confianza dada a los artistas pone a la Iglesia en el deber pastoral de formarlos litúrgicamente (...) Hay que atender a los artistas no solamente llamándole a sus obligaciones, sino yendo a visitarles en sus talleres y reuniones para comunicarles vida cristiana, a fin de que ellos a su vez, espontáneamente, produzcan obra sacra”. ESTRADA, Gregorio. *El Concilio habla de Arte*. Op. cit., p. 10.

²⁸⁹ Esta es la conclusión del padre Arenas cuando al hablar sobre la relación Iglesia-artista comenta: “La preocupación por los artistas no consiste en querer imponerles unas normas estéticas. Éstas tienen que darlas ellos, que disfrutan del don creativo del arte. Muchas veces reciben encargos con un programa tan concreto, no sólo de tema, sino también de formas, que no pueden cumplir si quieren responder honradamente a sus principios estéticos. El artista debe poseer una libertad creativa de formas según sus conocimientos estéticos y la habilidad técnica que posea. Cuando se le imponen las formas que él no siente, difícilmente podrá lograr una obra de arte”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 62.

como de sus fieles²⁹⁰. Pero la confianza en el artista debe ser plena, una vez que éste ha demostrado su formación, información, técnica, sinceridad y dignidad²⁹¹. Como nos dice Díaz-Caneja, tanto los artistas como el clero juegan su papel, cada uno con sus limitaciones, aunque se hace necesario e imprescindible trabajar en equipo; el clero aportando las necesidades litúrgicas, y el artista contribuyendo con ideas estéticas y formas para que esas necesidades puedan resolverse felizmente dentro del templo:

“El papel del sacerdote está limitado por su misma misión, y lo mismo el del artista. Al primero incumbe idear el templo con las formas, distribución, organismos y demás accesorios que la liturgia y necesidades peculiares de su feligresía reclamen; al segundo realizarlas (...) Del sacerdocio es proponer ideas; darles concreción corpórea, de la técnica y del arte”.²⁹²

La Iglesia debe tener en cuenta la libertad del artista para que ejecute su obra con sinceridad, verdad y de acuerdo a su estilo.²⁹³ Sin embargo, la misma Iglesia ha de defender unas normas litúrgicas (no olvidemos que el arte sacro está subordinado a la liturgia) que el artista ha de respetar, y sería deseable que más que conocerlas fueran vividas para que no coarten su libertad creadora²⁹⁴. En definitiva, la Iglesia no quiere que en la decoración de las iglesias resalte la estética personal del artista, sino que ésta se integre con el sentir del pueblo y las normas eclesiásticas²⁹⁵. Quizás hay que tener en

²⁹⁰ Cfr. ibídem, pp. 64-65.

²⁹¹ “Cuando el artista cristiano ha dado pruebas de su profunda formación espiritual y doctrinal, de su amplia información de los temas tradicionales, de su capacidad y calidad técnica para poder traducir su proyecto con una expresión plástica sincera, digna y actual, no se le debe regatear la confianza por parte de la Iglesia, ni someterle a directrices que mediaten su obra de creación personal. Cuántas veces ese paternalismo excesivo, ese riguroso control, está retrasando y entorpeciendo la creación del estilo actual, que con los medios y técnicas de nuestro tiempo continúe la tradición de los estilos cristianos”. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 52.

²⁹² DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 93. También Fischer expresa su punto de vista, en línea con lo escrito, cuando dice que “una codificación demasiado severa del arte significa, pues, un asfixiamiento de la personalidad artística y, dado que es el individuo el ejecutor de una obra, ha de dejarse en libertad para realizarla. Si el trabajo en equipo no deja suficiente *espacio vital* al individuo y su expresividad específica, no pueden esperarse grandes resultados. De nada sirve juntar a varios *genios* si no pueden expresarse libremente, conforme a su propia personalidad aunque eso sí, conscientes de que están al servicio de un fin común y elevado al cual habrán de coordinar sus esfuerzos. Ninguna otra persona puede decirle al artista creador el *cómo* debe hacer su obra, sólo puede indicársele el *qué*, el tema de la misma en el encargo”. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. p. 64.

²⁹³ Con relación a este punto, Plazaola nos dice que “el artista es un creador de formas. La Iglesia lo sabe, y, al solicitar su colaboración, es consciente de que, tanto las prescripciones litúrgicas referentes a la arquitectura, a la iconografía y a la decoración, como la fidelidad a una sana y auténtica tradición, concede amplia libertad a la fantasía creadora. Es verdad que hay símbolos sugeridos por la naturaleza o acreditados por una tradición de siglos; pero intentar reducirse a ellos y, sobre todo, determinar las formas que deben adoptar, es inmovilizar al genio creador.” PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 88.

²⁹⁴ Dentro de esta línea se expresa la Iglesia: “La libertad creadora del artista solamente está sujeta a las leyes generales, territoriales o diocesanas. Fuera de éstas el artista goza de plena libertad, debiendo recordar siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa”. Normas de Orientación sobre Arte Sacro, nº 2. II Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1964. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 79.

²⁹⁵ El Obispo Iguacén apunta: “En el ornato, acondicionamiento y decoración del interior de los templos no ha de prevalecer el gusto personal de nadie ni las presiones de personas bien intencionadas pero que quizás tienen criterios equivocados o no acordes con las disposiciones litúrgicas y las exigencias de la

cuenta, como piensa el sacerdote Camprubí, que “si el sacerdote ha de comprender al artista, éste debe esforzarse en comprender al sacerdote”²⁹⁶; el problema llega cuando, debido al desconocimiento, muchos artistas se toman dichas normas eclesiásticas como limitadoras de su libertad:

“Por falta de un sentido interior de las ordenaciones de la Iglesia y de un conocimiento profundo de la materia ha sido frecuente – entre los artistas – una vaga y equívoca sensación de que multitud de leyes y reglas desconocidas se les imponían, coartando sus posibilidades artísticas y frenando con desconcierto el ímpetu de su inspiración creadora”.²⁹⁷

Por el contrario, muchos son los que opinan que la Iglesia debe acercarse a los artistas sin reglas fijas, sino sólo procurando que exista una libertad al servicio de Dios²⁹⁸; hay que tener en cuenta que la libertad es imprescindible para poder crear una obra de arte de calidad²⁹⁹. El artista debe tener esta libertad para expresar con su personal lenguaje el imprescindible mensaje de la Iglesia³⁰⁰, y ésta debe dejar patente esa libertad de expresión al artista mientras su obra no vaya contra los principios teológicos básicos³⁰¹. Es decir, es muy positivo que el artista use su particular y personal manera de entender el arte como medio para sorprender y captar la atención del público, pero sólo si todo tiene un fin religioso³⁰²; hay que tener en cuenta que el artista,

comunidad”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 24.

²⁹⁶ CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., pp. 126-127.

²⁹⁷ AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 56.

²⁹⁸ Un gran defensor del arte sacro moderno, como fue Alfonso Roig, compartía ya esta opinión en los años 50: “Urge, pues, que la Iglesia se acerque al artista, sin prejuicios, sin imposiciones, sin esnobismos, pensando, sencillamente, que tienen un alma que salvar y una sensibilidad, para ponerla al servicio de Dios, con la libertad del pájaro que canta en el bosque”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Op. cit., p. 72.

²⁹⁹ El sacerdote Camprubí dice al respecto: “Cuando sea posible dejar al artista en absoluta libertad en cuanto a la limitación de alcance estético de su obra, cuando el artista pueda pintar o esculpir una imagen o una escena evangélica a su entera libertad, cuando sea capaz de utilizar esta libertad en el mejor sentido (y ello supone ya una identificación plena del artista con el hecho que es objeto de su arte, por lo tanto, una vinculación espiritual o por lo menos una comprensión intelectual suficiente) y la pintura y escultura religiosas dejen de ser frecuentemente cosa de artistas de tercera clase, artistas fracasados, muchas veces, en otros campos, entonces podremos hablar seguramente de realizaciones positivas, en mayor número, con cierto carácter de unidad, no como esperanzas o bien proyectos en el mejor de los casos, de obras aceptables”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 73.

³⁰⁰ Como nos dice el obispo Almarcha, “el arte sacro debe contener siempre un mensaje celestial de acuerdo con la fe, la piedad y la tradición religiosa de la Comunidad a la que habla y sirve, pero el artista queda libre, en sus manos y en su pensamiento, para ponerle a la obra el lenguaje de su personalidad, teniendo siempre abierto ante sí, el horizonte de las formas de su oración artística”. ALMARCHA FERNÁNDEZ, Luis. *Directrices del capítulo VII de la Constitución Conciliar sobre Sagrada Liturgia*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 65.

³⁰¹ El artista Campos comenta al respecto que “es una responsabilidad seria de la Iglesia, primero, encargar sus obras a verdaderos creadores, que no necesariamente coincide siempre con los más famosos, y segundo, en tanto que éstos no comentan errores manifiestos en cuanto a la interpretación teológica de la obra, permitir total libertad creativa a dichos artistas. Sólo de esta forma se puede conseguir que siendo fiel al Espíritu en el contenido, al mismo tiempo su expresión plástica sea la adecuada a la sensibilidad y a la cultura del momento.” CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. Op. cit., p. 46.

³⁰² Así se expresa Hornedo al decir: “La vitalidad del arte sacro, su capacidad de renovación, depende de la aparición de potentes individualidades capaces de crear formas nuevas que por su valor artístico y por su genuino carácter sagrado logren imponerse a la colectividad”. HORNEDO, Rafael M^a de. *Funcionalismo sacro católico*. Op. cit., p. 122.

aunque su obra tenga unos fines bien definidos, puede seguir sintiéndose libre³⁰³. Además, la Iglesia opina que es falso que se hayan dictado normas para reducir la libertad del artista³⁰⁴; una interpretación negativa y errónea, tanto por parte de los artistas como del clero, de dichas normas es lo que ha provocado esta sensación limitadora y asfixiante³⁰⁵. Para que esto no ocurra, dicho artista ha de intentar interiorizar el misterio litúrgico para que su creación no se halle impregnada de una subjetividad personal³⁰⁶, que empañe y moleste en la comunicación de trascendencia religiosa que debe cumplir dicha obra:

“...¿Puede ocurrir que los cánones eclesiásticos, los decretos y leyes de los Papas y las Congregaciones romanas, estén en oposición con lo que al artista le pide su inspiración, la exigencia más entrañable de su espíritu creador, la coherencia interna de la obra que realiza? Esto es posible, pero sólo en aquellos artistas que han aceptado un encargo sin comprender la naturaleza exacta de la obra encargada. En este terreno es un falso concepto de la libertad del arte, o mejor, un celo hipersensible por defender esa libertad lo que oscurece la cuestión, que, por su naturaleza, es simple y transparente.”³⁰⁷

Por otro lado, el artista de vanguardia debe expresar la verdad única con su lenguaje propio, aportando riqueza con sus verdades subjetivas personales, auténticas y sinceras. Y una manera de aportar riqueza se puede conseguir con las diferentes maneras de ver y expresar esa primera verdad única; se podría decir que la obra sacra debe contener el modo personal de crear de cada artista³⁰⁸. Así pues, la mayor garantía para que una obra de arte obtenga el grado de sacra “... es que esté realizada por un artista auténtico, (...) y

³⁰³ De esta forma lo entiende Coomaraswamy: “Se dice que el acto teórico o imaginativo del artista es *libre* porque *no* se supone o se admite que el artista copie ciegamente ningún modelo que le sea extrínseco, sino que se expresa a sí mismo, aun observando una prescripción o respondiendo a requisitos que pueden seguir siendo esencialmente los mismos durante milenios. Es cierto que, para ser adecuadamente expresada, una cosa debe proceder de dentro, movida por su forma; y sin embargo no es cierto que practicando un arte que tiene *finés fijos y medios de operación determinados* la libertad del artista se vea negada...”. COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Op. cit., p. 40.

³⁰⁴ Esta es la opinión del padre Aguilar al decir: “No han captado el espíritu aquellos que atribuyen a la Iglesia una actitud estrictamente policial, refrenadora o restrictiva de las inquietudes del arte vivo. Además de falsa, esa actitud es la que crea la desconfianza, imposibilita la colaboración y seca – esterilizando – la creación artística”. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 57.

³⁰⁵ El mismo padre Aguilar llega a esta conclusión: “No ha sido siempre rectamente interpretada esta presencia ordenadora de la Iglesia y sus Jerarquías en los campos del arte. Unos lo han considerado como intromisión abusiva, insoportable y esterilizadora de la creación artística. Por el otro extremo, no han faltado – eclesiásticos y seglares – que han dado un sentido cuasi dogmático a las normas eclesiásticas sobre el Arte Sacro, interpretándolas con un frío sentido técnico y sistemático, dando siempre a su proyección práctica un carácter rigorista y restringido, traspasando, sin duda, la intención del ordenador y el espíritu de la norma”. *Ibidem*, p. 55.

³⁰⁶ Plazaola nos comenta que “... la solución definitiva y radical al problema del subjetivismo moderno se hallará espontáneamente cuando los artistas adquieran conciencia clara de su alta misión y se propongan como tarea de su vida la interiorización del tema sagrado.” PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 386.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 105.

³⁰⁸ Guardini nos recuerda que “... el artista cristiano tiene no solamente el derecho, sino también la obligación de ser independiente. La configuración siempre nueva de la imagen sagrada en el recuerdo de la Iglesia incluye no sólo el elemento constante y supratemporal, sino también el elemento histórico y temporal. La ojeada más rápida al pasado muestra las diferencias que existen entre los diversos artistas. Cada artista tiene, pues, la tarea de configurar la imagen sagrada desde su propia interioridad creadora y no debe dejarse turbar en ello ni siquiera por las concepciones más densas de la época”. GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*. Op. cit., p. 59.

que sea ejecutada libremente”³⁰⁹. Por lo tanto, el artista ha de sentirse libre³¹⁰, y a la vez sincero y honesto, a la hora de emprender la realización de este tipo de obras, interpretando “... lo sacro según su interioridad creadora”³¹¹. Como vemos, la mejor manera de que el artista se sienta libre es interiorizando al Dios al que quiere referirse, como reconocía Emil Nolde al trabajar en su numerosa obra religiosa al decir: “Necesitaba ser artísticamente libre, no tener a Dios delante de mí como un inflexible rey asirio, sino a Dios dentro de mí, ferviente y sagrado como el amor de Cristo”³¹². Por todo esto, el padre Aguilar propone que el artista sacro encauce su libertad bajo esta disciplina:

- a) *Fidelidad a sus exigencias más profundas y serias*
- b) *Entrega y dedicación generosa a la tarea de creación*
- c) *Fidelidad a la disciplina de la Iglesia*
- d) *Arte entregado a los temas fundamentales del cristianismo*
- e) *Individualismo basado en la libertad de elección de los medios plásticos de expresión*
- f) *Presencia y comprensión de las realidades cristianas en su obra.*³¹³

También hay que tener en cuenta que no sería válido la creación de un arte sacro que intentara separar al artista del clima cultural al que pertenece, por lo que es imprescindible por parte de la Iglesia que “... si quiere iniciar una *nueva evangelización* debe empezar abriéndose a una *nueva sensibilidad*”³¹⁴. En este punto nos enfrentamos a otro problema, y es que hay que tener en cuenta que el arte de hoy es poco colectivo, estando más cerca del sentimiento individual³¹⁵, expresado muchas veces incluso de manera violenta, como en ciertos expresionismos. Luego, dentro del terreno sacro nos encontramos con la problemática entre la expresión del hombre artista y la sumisión o no a lo representado:

“No puede cerrarse los ojos ante el problema que el expresionismo artístico plantea a la Iglesia cuando se desea una imagen que presida la celebración litúrgica. Lo sacro es lo consagrado al Señor; y la *sumisión al objeto* parece que debiera ser un principio insoslayable por razón del misterio que está ahí, delante e independiente de nosotros, como contenido de nuestra fe. Pero, por otra parte, el arte es esencialmente, expresión de un

³⁰⁹ VARGAS, Ramón de. *Meditación Iconográfica*. Op. cit., p. 13.

³¹⁰ Como nos dice Roig: “... hemos de buscar a los artistas libres. Y que no nos asusten los grandes artistas. Son los mejores y lo mejor hay que ofrecérselo a Dios”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Arbor nº 101. Madrid, 1954, p. 71.

³¹¹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 383. Podemos ampliar lo que este autor opina con relación a la obligada sinceridad de un artista sacro, si tenemos en cuenta que “al artista hay que pedirle una obra sincera, reflexiva, concienzuda, noble. Los eclesiásticos tienen derecho a esperar una obra en la que el pueblo cristiano pueda ver la expresión de sus sentimientos; pero no deben exigirle lo que no puede salir de su alma. Si, tratándose de una obra de arte litúrgico, deben pedir al artista un lenguaje comunicable, más radical aún es la exigencia de un lenguaje sincero.” *Ibíd.*, p. 25.

³¹² NOLDE, Emil en REUTHER, Manfred. *La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos*, en *Naturaleza y Religión*. Op. cit., pp. 15-16.

³¹³ Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., pp. 34-35.

³¹⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 32.

³¹⁵ Esa particular e individual manera de ver y sentir lo sacro se ve como un problema por muchos autores, como Schmied cuando, hablando de los artistas, dice que “ellos quieren darnos testimonio de su experiencia, de la experiencia individual en la búsqueda de la verdad supraindividual; no quieren presentarnos conocimientos que no han encontrado ellos mismos; no quieren sugerir que han tenido una nueva revelación”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., pp. 26-27.

hombre. El subjetivismo lleva a expresiones del yo que, en una sociedad pluralista, tomará formas muy individualizadas y sorpresivas, quizá herméticas y hasta ofensivas para un cierto sector de la comunidad cristiana. He ahí una situación problemática que ha sido frecuente en las últimas décadas.”³¹⁶

Además, al romper el arte con la Iglesia, aparece la expresión de la individualidad del artista con una gran fuerza, produciéndose con ello una ruptura con la liturgia, cuyo carácter, como hemos visto anteriormente, es esencialmente comunitario³¹⁷. A este hecho hay que añadir el peligro de que en una obra de arte auténtica primer el fin social sobre el valor de la propia práctica artística³¹⁸. Hay que tener en cuenta que el arte religioso, desde que se vuelve más individualista en el Renacimiento³¹⁹, no expresa del mismo modo el espíritu sagrado de lo divino, y a veces es difícil ver en algunas obras, aunque pertenezcan a grandísimos genios reconocidos, el misterio trascendente que se intenta transmitir, convirtiéndose en arte “de autor”³²⁰. De esta manera, el arte cristiano actual es personalista, y la imagen creada evita representar personas, episodios o hechos históricos, convirtiéndose “... en nuevo símbolo de la experiencia interna del artista”³²¹. Pero este subjetivismo de los artistas es muy difícil desterrarlo³²², ya que es una

³¹⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 34.

³¹⁷ Comentando esa ruptura del arte con la Iglesia, Laurent nos dice que “lo esencial del mensaje de la Iglesia por el arte se mantendrá, pero el artista romperá con la comunidad de los fieles. A los frescos sucederán las telas de caballete; a los mosaicos, los cuadros; a la gran exposición del dogma, una predicación moral. Todo ello significa la aparición del individuo que busca la salvación personal. La crisis del arte sagrado empieza con la autonomía de la moral”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 83.

³¹⁸ Así piensa Maritain cuando dice que “es cierto que, en última instancia, el arte está al servicio del bien de la comunidad humana (...) pero el error consiste en interpretar falsamente y usar equivocadamente esta verdad y en creer, en consecuencia, que el valor social o moral de la obra debe presidir como norma suprema el propio quehacer artístico”. MARITAIN, Jacques. *La responsabilidad del artista*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1961, p. 62.

³¹⁹ Este carácter tan individualista del arte actual no existía en el arte medieval, al cual muchos autores consideran más cristiano, pues el arte moderno no suele reconocer otra inspiración superior a la de la mente humana: “Nuestra forma de entender el arte, como, esencialmente, la expresión de una personalidad, nuestra concepción del genio, nuestra impertinente curiosidad por la vida privada del artista, todas esas cosas son producto de un individualismo pervertido y nos impiden comprender la naturaleza del arte medieval y oriental. La manía moderna de la atribución es la expresión del engreimiento del Renacimiento y del humanismo del siglo XIX; no tiene nada que ver con la naturaleza del arte medieval, y se convierte en un error sentimental cuando se aplica”. COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Op. cit., p. 43.

³²⁰ Así nombra Ruiz a este arte, añadiendo que “el arte medieval, románico o gótico, es un arte nacido de la vida de la Iglesia. Cuando las obras de arte comienzan a tener autores reconocidos se puede advertir un salto específico, cualitativo respecto al arte anterior. El arte *de autores* es un arte que se proyecta *desde el papel en blanco*. Por supuesto esto no significa que no tenga un grado altísimo de hermosura y de genialidad. Pero en el arte *de autor* las cosas son diversas del arte definido directamente por el poder creador del espíritu cristiano...”. RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*. Op. cit., p. 155. También otro autor como Vargas opina al respecto, un tanto tajantemente, que “quien entra en una iglesia, no entra en la capilla de Matisse o Miguel Ángel, sino en la Casa de Dios”. GOYENECHE. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 102.

³²¹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 1023.

³²² López Quintás considera fundamental que el artista sacro salga de su subjetivismo y enriquezca su arte al ponerlo en contacto con la comunidad, pero la lucha entre el propio artista, y su personalidad, con su obra es complicado, pues resulta difícil poner reglas a la inspiración: “Después de una larga época de reclusión subjetivista en el mundo del yo, nuestro tiempo ansía ámbitos de expansión espiritual que, lejos de *sacar de sí* al espíritu y disiparlo, lo distiendan en ámbitos de verdadera intimidad (...) Cuando Beethoven decía que las ideas musicales lo asaltaban, que las cogía *a brazadas* y se sentía inundado por ellas, quería sugerir que se hallaba inmerso en un campo de *objetividad* musical. ¿Puede alguien pensar

conquista que empezó a sobresalir en el arte desde el siglo XVIII, con un carácter más humanista, y, por supuesto, en el XIX³²³. El artista actual suele basar la justificación a este hecho en la necesidad de manifestar su expresión particular³²⁴ y, como nos recuerda Plazaola, en la imposición del sentimiento personal de lo creado:

“Aun en el campo sagrado en el que cualquier artesano de tiempos pasados aceptaba el *respeto al objeto* y la *sumisión a la iglesia*, el artista contemporáneo (...) pretende justificar su personal y, a veces, caprichoso lenguaje diciendo: *Yo lo siento así*”.³²⁵

Desde entonces, el artista da más valor a su libertad e independencia que a las preocupaciones de la Iglesia como institución, aunque siempre defendiendo el carácter trascendente de su obra³²⁶, siendo este uno de los principales problemas que hacen que ambas partes se hallan alejado, con una creciente falta de entendimiento hasta la actualidad:

“... si los artistas, dándose cuenta de la elevada misión que tienen que cumplir renuncian al individualismo y al afán de originalidad que les caracteriza hoy, si se hacen de nuevo amigos de

que se trata de una objetividad contraria a la subjetividad del artista? En caso positivo, se confundiría independencia con oposición, Y justamente el secreto de la Estética filosófica consiste en adivinar esa misteriosa correlación que une en vínculo creador al artista y a su Arte. Nadie más cercano que al artista al Arte que cultiva; pero nadie más consciente asimismo de esa dramática y gozosísima distancia insalvable que media entre ambos. De ahí la sensación de trascendencia, que es sentimiento de plenitud, de amparo, de sentirse llevados, quintaesencia de ese fenómeno misterioso que tanto asombraba ya a los antiguos: *la inspiración*”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Ámbito arquitectónico y ámbito vital*. Op. cit., p. 46.

³²³ Muchos son los que piensan que la dependencia de la Iglesia ha venido bien a los artistas para que madurasen a través de la historia, pudiendo conseguir finalmente la independencia de su arte: “La Iglesia, al supeditar al artista a un arte religioso, lleno de posibilidades y sugerencias, le ha ido preparando para alcanzar con éxito la secularización. No ha sido la Iglesia para las artes una censura que limita y empobrece, sino un estímulo considerable”. MOYA HUERTAS, Miguel. *La imagen de Dios en el arte*. Op. cit., p. 5.

³²⁴ Como opina Sostres, “la contraposición entre individuo y colectividad, entre vida privada y vida social, que a lo largo del ochocientos se hace patente en forma de exaltación personal, de aspiración a la genialidad por parte del artista, perdura hoy en escala más modesta. Este conflicto, centrado por la defensa de la libertad individual, abarca el panorama entero de nuestra época”. SOSTRES, José M^a. *El templo católico de nuestro tiempo*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. 3.

³²⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. Op. cit., p. 93. Siguiendo esta idea, el mismo autor añade que “los artistas ya no se sienten movidos a pintar una *Adoración de los Magos* o un episodio de la *Pasión de Cristo*. Se limitan a expresar su sentimiento personal, quizá sin figuración alguna, o a evocar aisladamente a los protagonistas de la historia, arrancándoles violentamente de su medio histórico y haciendo de ellos personajes de hoy. Parece que se ha perdido el sentido de la historia sagrada, y se presiente el misterio de la existencia humana en otro medio: en la naturaleza”. Ibídem, p. 94. También el arquitecto Fisac apoya la idea de que un arte sacro de calidad exige parte del yo del artista: “Sólo una obedientísima sumisión a la liturgia y a la entrega de auténticos artistas a esta tarea, sin concesiones, puede ir descubriendo un camino en la selva actual de situaciones encontradas y confusas de falso tradicionalismo y falso modernismo”. FISAC, Miguel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. 21.

³²⁶ Esta idea coincide con Schmied cuando dice que “... los artistas, por más que se muestren *tocados* por lo numinoso, por la cuestión de la trascendencia, no quieren saber nada de la iglesia como institución en general. Insisten en el contenido espiritual de sus creaciones pero, al mismo tiempo, valoran sobre todo su independencia”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., pp. 25-26.

la Iglesia y la Iglesia de nuevo abre sus brazos a los artistas (...), podremos empezar a pensar que una nueva etapa va a comenzar para el arte religioso.”³²⁷

Como dice el padre Aguilar, convendría que el artista fuera más religioso, y el religioso más artista³²⁸. De esta forma, sería posible acabar con esta separación que dura ya dos siglos. Dejemos, pues, un margen para la esperanza.

³²⁷ NIETO GALLO, Gratiniano. *I. Evolución del arte cristiano. II. Concilio Vaticano II y su preocupación por la renovación del arte sagrado*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p.554.

³²⁸ Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., pp. 68-70.

3.- El artista creyente frente al artista agnóstico

Otro de los problemas muy discutidos en el arte sacro es la conveniencia o no de que el artista profese la misma religión de la comunidad donde va realizar su obra, y si este factor puede influir de manera negativa o positiva en el resultado final. A lo largo del siglo XX se han vertido opiniones tanto en un sentido como en otro, por lo que intentaremos reflejar dicha problemática enfrentando y contrastando los diferentes puntos de vista ante la situación.

Por un lado, uno de los males existentes se resume en la falta de preparación de los artistas, sean estos creyentes o no, en materia de arte sagrado, aunque este desconocimiento se extienda también al clero y a los fieles³²⁹. Y mucha culpa de que esto haya sido así la tiene la Iglesia, la cual se presenta ante muchos artistas modernos como recordatorio de un mundo pasado que no aporta soluciones a la época en la que vivimos³³⁰. Sin embargo, una cuestión debe quedar clara, y no es otra que la importancia que tiene el conocimiento necesario por parte del artista de la religión para la que va a realizar un encargo, aunque éste lo ejecute bajo su lenguaje plástico particular³³¹. Este razonamiento es lógico, ya que para realizar cualquier trabajo con ineludibles referencias a misterios trascendentes y sagrados, el autor debe informarse de la manera en que la comunidad que le encarga dicho trabajo vive ese misterio, y bajo que religión lo profesa; se impone la necesidad del conocimiento, por parte del artista, de la esencia del arte sagrado y de la religión a la cual representa, tanto en el aspecto humano como en el divino³³². Por lo tanto, se podría decir que es imprescindible que el artista conozca a fondo la ideología religiosa de la comunidad donde se creará la obra³³³, incluso debe llegar a sentirla de cierta forma para poder llegar a imprimir la trascendencia que necesita todo arte sagrado³³⁴.

³²⁹ El padre Aguilar, comentando la mínima formación del artista sacro, dice que “el arte es un instrumento de expresión de todo un contenido, no sólo de cultura o ideología general en el caso del arte sacro, sino de un complejo de exigencias teológicas, litúrgicas, pastorales, etc., totalmente imprescindible para crear una obra apta para el destino cultural litúrgico”. AGUILAR, José Manuel de. *El arte sacro y la formación de los artistas*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 397.

³³⁰ Como dice Vivanco: “El artista moderno encuentra el mundo – lo mismo en su realidad natural que en su realidad humana – sin solución. Y busca la solución en lo elemental anterior a toda mirada cultural preferentemente *reconocedora*. Para muchos artistas no creyentes, las formas espirituales del catolicismo también pertenecen a ese hastío. Y por eso no sólo se alejan, sino se desentienden de él”. VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica. Madrid, 1956, p. 173.

³³¹ Así se expresa el obispo Almarcha cuando dice: “El artista no va a inventar una religión nueva, va a servir a una religión existente. Debe conocerla (...) El artista sacro va a hacer hablar a su obra unas verdades que no son nuevas; va a reproducir unos hechos sucedidos entre Dios y los hombres y esos hechos no se pueden falsear: es necesario para ser un auténtico artista conocer esas verdades y esos hechos; la misión del artista es reproducir esas verdades y esos hechos en un idioma nuevo, en el suyo propio...” ALMARCHA FERNÁNDEZ, Luis. *Directrices del capítulo VII de la Constitución Conciliar sobre Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 71.

³³² El sacerdote Camprubí cree “... indispensable que el artista conozca por lo menos lo que esencialmente constituye el motivo y la causa del Arte religioso, y que además de su estructuración teológica o de su repercusión moral, conozca su proyección humana, artística y social. Cuanto más profundo sea su conocimiento, mejores probabilidades tendrá de asimilarse todas las razones por la que llevará a cabo su obra, de hacer suya la causa de la obra, de crear algo enteramente suyo, y por lo tanto, algo orgánico, vivo y equilibrado”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 68.

³³³ Con relación a este punto, Hernández Díaz dice que “si la Iglesia católica protege al arte, pero exigiendo a sus obras una función docente para llevar a los hombres a Dios, ésta no podrá ser cumplida si los artistas – sin duda, preparados técnicamente – no conocen la doctrina que la corporación encargante

Ahora bien, una cosa es tener unos conocimientos generales de dicha religión y otra muy distinta pertenecer a la misma, cuestión no imprescindible en un artista sacro. El artista, aunque no sea creyente, puede transmitirnos con su arte los valores espirituales que están presentes en dicha religión:

“... en el artista creemos que se da la posibilidad de superar, a través de la intuición artística, sino todas, si muchas de las limitaciones que entrañan su falta de formación religiosa. Siempre es el artista capaz con su intuición de penetrar en la realidad, de alcanzar el mismo núcleo de las cosas y descubrir aspectos y relaciones desapercibidas para los demás. ¿Por qué no puede descubrir ciertos valores religiosos? ¿Por qué no puede aprehenderlos con su intuición?”³³⁵.

Así pues, para muchos es más importante que el artista que quiera crear una obra sagrada esté dedicado profundamente a su obra artística antes que a la religión a la cual su arte representará.³³⁶ Se podría decir que tiene más influencia, en la obra sacra, el elevado clima que alcanza el artista al realizar la obra de una manera honesta y sincera, que la su religión personal, es decir, que la propia acción de crear puede llegar a alcanzar un fuerte carácter religioso³³⁷. De todas formas, como nos dice Marés, es importante recordar que en el arte sacro, quizás como en todo tipo de arte, hay que

sustenta y que tiene obligación de enseñar a los contempladores”. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., 562.

³³⁴ Esta misma idea es la que nos intenta transmitir el escultor Oteiza cuando dice que “si hago un relieve, una escultura, si voy a contar algo, comenzaré siempre por conocer el tema lo mejor posible, sus circunstancias, pero aquí, sobre todo realismo posible (...), hay algo que lo supera, y el artista que lo va a trabajar comenzará por esforzarse por entrar en esa trascendencia, poder conocer, poder sentir, querer transmitir, tratar de acondicionar su interior para lo que podemos llamar CREACIÓN ARTÍSTICA RELIGIOSA”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. p. 120. También el sacerdote Camprubí cree necesario el sentimiento religioso del artista: “Evidentemente para expresar lo religioso, se debe sentir antes la religión: de ahí que el artista que se dedica al arte religioso debe tener sentimientos religiosos, sin que esto signifique que deba tener santidad heroica, y haga milagros a través de sus obras de arte. Basta que siendo sinceramente artista – el arte sagrado, antes de ser sagrado ha de ser arte – trate con dignidad el tema sagrado. Si le falta saber artístico hará el ridículo estrepitosamente a pesar de su buena voluntad; si le falta religiosidad se expone a la profanación y aún a la blasfemia”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 241.

³³⁵ CUADRA, Gerardo. *La experiencia de la liturgia en el artista*. Op. cit., pp. 392-393. Como añade André, un artista agnóstico puede llegar, cuando realiza una obra de arte sacro, a “sentir las realidades espirituales”. ANDRÉ-VINCENT, I. *Las exigencias de la comunidad cristiana*, en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 111.

³³⁶ Dentro de este línea de opinión se encuentra el artista religioso Campos, cuando dice que “es más importante para hacer arte religioso ser un artista comprometido profundamente con la creación, que ser un artista piadoso comprometido religiosamente. Las pinturas mediocres no tienen la ingenuidad y frescura que podría hacer vibrar al hombre sencillo y tampoco alcanzan un nivel estético comparable, en el otro extremo del arco, a esa ingenuidad, ya que en el mejor de los casos el arte mediocre representa historias, situaciones o conceptos religiosos; pero el auténtico arte presenta, no representa, es decir es en sí mismo pensamiento, no la ilustración de un pensamiento”. CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. Op. cit., p. 46.

³³⁷ Respecto a este razonamiento, De la Puente nos dice que “... la religiosidad del arte depende en corta medida de la religiosidad personal del artista. ¿Logró Botticelli hacer más intensamente religioso su arte tras convertirse sinceramente conmovido por la predicación y sacrificio de Savonarola? No. La personalidad religiosa, individual, del artista actúa, claro, pero inmensa mayor fuerza tiene un clima vital intensamente religioso, temporal. El arte es lo más temporal que pueda suponerse entre las actividades y creaciones humanas”. PUENTE, Joaquín de la. *El arte cristiano en el hogar*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 353.

sentir más que pensar, humanizando la obra final³³⁸; la Iglesia no puede admitir lo contrario, es decir, un arte deshumanizado³³⁹.

A esto hay que añadir que el contacto del artista con esa religión y sus diferentes celebraciones comunitarias puede ser muy positivo a la hora de expresar plásticamente sus principales aspectos y mensajes. Es decir, es aconsejable que el artista esté familiarizado con la liturgia para que su obra sacra alcance más profundidad religiosa y espiritual³⁴⁰. Además, este contacto del artista con la liturgia, a la cual no olvidemos que el arte sacro tiene la finalidad de apoyar y realzar, puede llevarle a realizar un arte más social y menos individualista, como se dijo en el apartado anterior, y por lo tanto más apto para este tipo de expresión artística:

“... después de largas singladuras por los caminos de un radical individualismo, es necesario que el artista vaya tomando conciencia del aspecto social de su arte y en el caso del religioso de su función y valor comunitario. Muchos fenómenos de los operados en la sociedad actual, pueden ayudar en ese tema de conciencia, pero, concretamente, en el campo religioso, mejor que muchos escritos, ¿no será el contacto con una vida de culto, seriamente planteada con su enraizamiento y valor comunitario, el mejor camino para que el artista conciba su obra dentro de un clima litúrgico-comunitario y no individualista?”³⁴¹

Es posible, pues, que los artistas tengan que bajar algo de su “status”, siendo bueno que se mezclen con la comunidad y convivan con ella. Un artista distante de esta comunidad es difícil que pueda hacer una obra de arte válida par un espacio sacro. Por lo tanto, al artista religioso, o con un encargo religioso, se le presenta un dilema: por un lado, debe estar dentro de la investigación creativa del arte contemporáneo; por otro, debe estar cercano al pueblo, que es muy posible que se encuentre alejado de estas

³³⁸ Marés nos dice al respecto que “... hay que tener presente, y con ello renunciaremos a toda petulancia, que detrás de la obra humildemente cumplida no hay más que el hombre que en la fe mantiene y renueva una tradición milenaria (...) Comprender que en materia de Arte Sacro no se debe juzgar como se piensa, sino como se siente. Que la deshumanización en la obra de arte, dentro del templo de Dios, estará reñida con el espíritu de la Iglesia”. MARÉS, Federico. *El Arte Sacro en el plan de estudios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*. Op. cit., p. 425. Siguiendo esta misma línea de opinión, el padre Arenas nos recuerda que “la libertad creadora sabrá hallar un camino para posarse sobre la temática religiosa, cuando el artista tiene una voluntad recta y un sentido cristiano”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 63. También el obispo Iguacén cree que es fundamental que el artista sacro sienta lo expresado: “El artista de lo sagrado debe estar persuadido que no podrá dar a su obra inspiración, elocuencia y autenticidad, si a la formación técnica y al conocimiento de la verdad cristiana no se suma el sentimiento. Quien siente la verdad que entiende y la ama está doblemente preparado para expresar con cincel o con pincel o pluma el fulgor de la inspiración”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 167.

³³⁹ Éste es uno de los problemas que, dentro del arte contemporáneo, encontraban por aquellos años muchos clérigos para introducir el arte abstracto en los templos. Con esta justificación, el presbítero Trens nos dice: “La Iglesia, que tiene una misión divina y profesa una encarnación de Dios, recela de la actual deshumanización, magníficamente reflejada en el arte abstracto. Es posible que lo considere como una moderna invasión con ruinas propias y halagüeñas recompensas. Ella, que antaño salvó los tesoros del arte y literatura clásicos, se esfuerza ahora para salvar la herencia de veinte siglos de cultura y estética cristianas que no se resignan a considerar agotados”. TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. . Op. cit., p. 108.

³⁴⁰ Con relación a esta idea, Cuadra comenta que “la familiaridad con la palabra de Dios, presente con toda belleza y actualidad en la liturgia, en la que despliega toda su profundidad, el contacto con el recio pensamiento de los padres, con la presencia del Misterio, ayudará y mucho, al artista en le planteamiento de su obra dentro de ese espíritu de religiosidad profunda y de sacralidad que es de desear, lejos de un nuevo subjetivismo religioso más o menos atormentado”. CUADRA, Gerardo. *La experiencia de la liturgia en el artista*. Op. cit., p. 395.

³⁴¹ *Ibíd*em, p. 395.

formas de expresión.³⁴² Por ello, el artista que afronta una obra religiosa debe estar preparado espiritualmente, tener ansias por enriquecer y perfeccionar ese espíritu a través de su obra, y así conseguir mejorar el espíritu de los demás; se podría decir que el artista religioso debe estar metido, como nos dice el sacerdote y escultor Oteiza, “en la vida, doblemente, por artista y por religioso”³⁴³.

Sin embargo, algunos pensadores opinan que no sólo el artista debe conocer la religión que representará y su liturgia, sino que es conveniente que sea cristiano, en el caso de esta creencia, para que no existan obstáculos de desconocimiento de dicha vivencia que perturben su creación³⁴⁴. Ya en el año 1920, un gran defensor de la introducción del arte contemporáneo en el arte sacro como fue el francés Jacques Maritain, defendió la libertad religiosa del artista sacro, aunque prefiera al artista cristiano, para que “su corazón se vierta en su obra”³⁴⁵. El mismo autor opinaba que si un artista era cristiano, su obra también lo era, sin necesidad de forzarla hacia lo religioso³⁴⁶. Además se piensa que el artista agnóstico no puede tener la misma mirada hacia los temas sacros, ni sentirlos de una manera sobrenatural, como puede hacerlo un artista cristiano, a causa de haberlos vivido desde la fe:

“La grandeza de los temas cristianos sobrenaturalmente mirados coloca al artista cristiano en una singular situación de tensión, característica también del *arte cristiano*: la de encerrar en los moldes conceptuales e imaginativos, primero, y, materiales, después, una intuición poética de la belleza cristiana inefablemente vivida con la ayuda de la fe y de la gracia, que las sobrepasa infinitamente. Para el artista no cristiano semejante problema no existe, aun en el caso de una auténtica creación sobre verdades, hechos y personas de la Revelación cristiana. Para éste, semejantes objetos encierran una belleza extraordinaria, si se quiere, pero enteramente humana y que no trasciende la órbita de la intuición natural el arte”³⁴⁷.

³⁴² Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Los ecos del misterio en la pintura de Ruizanglada*. Op. cit.

³⁴³ El mismo autor sigue diciendo que “tampoco el arte religioso es un lujo de privilegiados, para privilegiados y menos de ostentación; es más bien algo que está al servicio del espíritu que busca por encontrarlo”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 130.

³⁴⁴ Aunque Plazaola también es partidario, con criterios razonables, de la participación en el arte cristiano de artistas agnósticos, también cree que sería recomendable su religiosidad, pues “el artista debe mirar en torno a sí y ser consciente del medio social cristiano que le rodea, al que debe conocer y amar. Debe vibrar con los deseos, las necesidades y los anhelos legítimos de sus hermanos. Así habrá removido de su parte los obstáculos que el impulso interior, animado por el carisma del arte, pudiera hallar por falta de situación, de ajuste con el medio cristiano en que su vida se desenvuelve”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 93.

³⁴⁵ MARITAIN, Jacques, recogido en *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 65. Maritain fue un filósofo francés que ocupa un lugar propio en la filosofía católica, e impulsó, como veremos más adelante, la introducción del arte contemporáneo en la Iglesia.

³⁴⁶ El mismo autor completa esta idea diciendo: “Si queréis hacer una obra cristiana, sed cristiano, y tratar de hacer obra bella, a la cual pasará vuestro corazón; no tratéis de *hacer cristiano*. No intentéis esta empresa absurda de disociar en vos el artista y el cristiano. Son uno solo, si *sois* verdaderamente cristiano, y si vuestro arte no está aislado de vuestra alma por algún sistema estético. Pero aplicad a la obra sólo el artista; precisamente porque artista y cristiano son uno, la obra será entera tanto del uno como del otro”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., pp. 87-88.

³⁴⁷ DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 182. De la misma opinión es André cuando dice: “... El artista cristiano se da cuenta de la necesidad de abordar la obra de arte religioso como una especie de Sacramento; en tanto que el artista sensible, pero incrédulo, no verá en el tema sagrado más que una poesía de sabor raro y por un juego de inteligencia, podrá hacer, sobre un tema religioso, una obra profana, tal vez genialmente plástica, pero en la cual no se sentirá la misteriosa presencia evocada por un diseño de Fray Angélico o una vidriera de Chartres”. ANDRÉ-VINCENT, I. *Las exigencias de la comunidad cristiana*. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 116.

Dentro de esta corriente de opinión, se ve necesario que el artista que crea una obra de arte sacro tenga ciertos comportamientos morales³⁴⁸ que estén ajustados a "... rectos procesos formativos de su misma personalidad"³⁴⁹. Por esta razón, estos artistas deben valorar su ética personal, siendo muy conveniente que se formen creadores que actúen con libertad responsable, y no simplemente expresando su libre albedrío. Luego, si somos partícipes de esta manera de pensar, llegaremos a la conclusión de que es difícil que un artista ateo o agnóstico pueda llegar a crear una obra de arte sagrado³⁵⁰; si no se participa del misterio religioso y se vive en él, ¿cómo se va a poder expresarlo?³⁵¹ Hay una barrera en la misma limitación moral, pues el artista debe emprender el tema con humildad y sinceridad para estar en una adecuada posición ética a la hora de crear una obra de arte religioso³⁵². Por lo tanto, si un artista quiere hacer arte sacro debe conocer la vida religiosa y vivirla por dentro³⁵³, lo cual evitaría que sus imágenes tuvieran cierto carácter de falsedad³⁵⁴; no se puede alcanzar la profundidad necesaria en la expresión plástica de un arte cristiano si no se tiene fe³⁵⁵. Por esta razón, algunos piensan que el

³⁴⁸ Es interesante observar la relación entre arte y moralidad en MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., pp. 93-108.

³⁴⁹ PLANELL, Joaquín. *Nuevas fuentes de inspiración del arte cristiano*. Op. cit., p. 103.

³⁵⁰ Con relación a este pensamiento es interesante observar las reflexiones que hace Jacques Maritain sobre la disyuntiva planteada por la creencia religiosa del artista sacro. El historiador Cantó hace un resumen de todas sus ideas al respecto, cuando dice que "su pensamiento queda clavado en un tejido compuesto por las siguientes afirmaciones estereotipadas: *recibe la inspiración de Dios... para hacer arte cristiano hay que ser cristiano, por ser imposible disociar el artista del creyente... jamás se separan en la persona del artista el arte y la fe... la obra cristiana quiere al artista libre en tanto sea artista... si alguna vez se le crean obstáculos al arte es para elevarlo de nivel... en el alma del artista Cristo está presente por amor*. Finalmente reproduce la máxima de Fra Angélico: *Para pintar las cosas de Cristo, hay que vivir en Cristo*. El esquema trazado por Maritain canaliza la posibilidad de la reconversión espiritual del artista que estuviera colocado fuera de las reglas de este juego". CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Op. cit., p. 129.

³⁵¹ Ésta es la conclusión a la que llega el obispo Iguacén al decir: "Es difícil que un artista que desconozca la verdad cristiana o no viva en él el primero el misterio de la redención lo pueda anunciar vitalmente con medios visuales. Debe entrar en sí mismo, en el rincón interior de su alma y dar al momento religioso artísticamente vivido lo que aquí expresa, una personalidad, una vez brotada de lo profundo del alma, una forma que se distingue de todo revestimiento teatral y de representación puramente externa". IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 167.

³⁵² Véase ibídem, pp. 93-110.

³⁵³ Véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro*. Op. cit., pp. 111-132. También Congdon (artista dedicado a la pintura religiosa, que incluso llegó a convertirse a la fe católica por medio de su arte) nos plantea este tema cuando nos dice que "pintar tema de la fe significa vivir de la fe (...) El artista cristiano pinta la Resurrección no porque ya la vive, sino porque tiene la certeza de que ella se ha producido en él, La fe misma que hace presente la Resurrección es como una linfa dentro del tejido de la muerte. Si esta presencia de la Resurrección no domina el cuadro, tampoco puede dominar en él, en la vida del artista. Se hará presente en su pintura antes de que se haga presente en su vida, porque para el artista su arte es voz profética de su vida, es la Voz que grita en el desierto". CONGDON, William en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *William Congdon. Su pintura religiosa*. Ars Sacra n° 1. Madrid, abril de 1997, p. 46.

³⁵⁴ Así piensa Guardini del artista religioso al decir: "Su responsabilidad es grande. En primer lugar, y ante todo, por causa del honor de Dios, que pude herirse no sólo por pensamientos falsos e inadecuados, sino también por imágenes falsas o descoloridas. Dios es el que realiza de manera absoluta la obra; y, por ello, no se le puede servir con medias obras. De igual manera, Dios es también el Santo, a quien no puede servirle con nada que provenga de un temple de ánimo inadecuado". GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*. Op. cit., p. 58.

³⁵⁵ Esta deficiencia es la que observa Gascón en el problema de falta de calidad en el arte sacro del siglo XX: "... salvo excepciones, tampoco los grandes creadores de la Vanguardia artística han sido cristianos creyentes, en general. Carentes ellos mismos de fe, esto explica que cuando han realizado incursiones en la iconografía cristiana, sus obras no han sido capaces de expresar la hondura y plenitud de la fe de toda la Iglesia". GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 103.

artista agnóstico no puede realizar una arte sacro para una religión que no vive ni siente, pues tanto el objeto como la intuición han de plantearse desde esa misma religión:

“... sólo a quien el Cristianismo ha llegado a impregnar su alma, es capaz de hacer arte formalmente cristiano. Para ello es menester que el Cristianismo no sólo se presente como algo hermoso y humanamente grande, ni siquiera basta entenderlo como uno de tantos sistemas de verdades y de prácticas, *es preciso aceptarlo y vivirlo en toda su verdad y grandeza sobrenatural*. De aquí que si un cristiano puede hacer un arte no cristiano (...) nunca un artista acristiano, que no acepta por la fe ni vive la vida sobrenatural, sería capaz de hacer arte rigurosamente cristiano. Hará una obra de *arte*, si es artista, y de arte de *tema cristiano*, si sobre él versa su arte, pero jamás de *arte cristiano*”.³⁵⁶

Incluso, en algunos artistas creyentes, se llegan a relacionar íntimamente sus problemas artísticos y religiosos.³⁵⁷ Tanto es así, que incluso la Iglesia opina que el artista cristiano debe tener una doble misión: por un lado, debe conocer con profundidad su religión, y por otro, debe predicarla con sus obras³⁵⁸. Aunque, por otra parte, hay muchos artistas cristianos que se ven imposibilitados para crear una obra de arte sacro, tal vez cohibidos por la magnitud de la esencia a representar. El artista religioso debe estar dotado para ello, y es posible que no todos los artistas sean capaces de afrontar una obra de arte con estas características³⁵⁹.

En otra línea de opinión se encuentran los que creen que es posible la creación de una gran obra sacra realizada por artistas agnósticos, si su fe se ve sustituida por honradez, franqueza y moralidad. No hay que olvidar que muchos artistas cristianos tienen fe, pero también mucha ignorancia. Como Plazaola nos dice, “no es imposible que el artista halle equivalencias sensibles de esas realidades misteriosas que no están en él, pero que pueden ser presentidas inconscientemente por él si es noble y sincero”³⁶⁰. Luego, aunque puede ser positivo, no es imprescindible que al artista sacro

³⁵⁶ DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 164.

³⁵⁷ Este es el caso de Chillida, el cual decía en 1995: “Soy una persona religiosa. Las preguntas acerca de la fe y mis problemas como artista están muy relacionadas. Claro que mi concepto del espacio tiene una dimensión espiritual, como también filosófica. Mi rebelión permanente contra las leyes de la gravedad tiene un aspecto religioso. Todo es cuestión de cómo llamarlo”. CHILLIDA, Eduardo. Recogido en MENNEKES, Friedhelm. *El altar de cruz de Eduardo Chillida en St. Peter de Colonia*. Ars Sacra nº 21. Madrid, enero de 2002, p. 112.

³⁵⁸ En estos términos se expresa el sacerdote Sancho cuando dice que “... el artista cristiano tiene como misión principal manifestar el misterio de la redención en toda su anchura y profundidad. Primero, tiene que penetrar él en ese misterio por la contemplación. Y luego, anunciarlo vitalmente, no con palabras, sino con medios plásticos visuales”. SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 108. Este punto de vista se ve reforzado por la opinión de Ferrando, al describir las ventajas que puede aportar un artista cristiano: “He aquí el fin que nuestros artistas se han propuesto: ayudar al cristiano en la oración; acercarlo con sus obras a Dios. Su intervención en el templo no es por la vana intención de inmortalizar su nombre, sino por la de ejercer un ministerio, un sacerdocio. Para los artistas cristianos, su obra es la explicación sensible de las verdades religiosas, la apología viviente del Cristianismo”. FERRANDO ROIG, Juan. *Dos años de arte religioso*. Amaltea. Barcelona, 1942, pp. 43-44.

³⁵⁹ Este es el planteamiento de Oteiza cuando dice que “... la capacidad religiosa para el arte, se tiene o no se tiene, ella está desde antes, al comienzo como cierta apetencia difusa, a manera de vocación, facilidad para lo religioso. Es cierto secreto que se la va descubriendo a ese artista religioso, algo nuevo que se la entrega por el esfuerzo que pone por hacer visible aquello invisible, que parte desde dentro, desde cierto instinto, como río oculto por aparecer a la superficie”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., pp. 120-121.

³⁶⁰ El mismo autor añade: “Y puede haber en él una fidelidad a la gracia, una nobleza de sentimientos, una honradez natural, unos valores morales ordenados hacia el nivel sobrenatural – eso que se ha llamado

sea creyente, siendo posible incluso que dicho artista, con un encargo de este tipo, pueda tener una profunda y enriquecedora experiencia espiritual en su quehacer artístico³⁶¹. Pero lo que sí es necesario es que el artista, aunque sea agnóstico, sea consciente de la función que debe cumplir su arte, aunque éste sea libremente creado, y “es de extrema importancia no sólo apelar al genio del artista, sino precisarle las condiciones en las cuales ese genio ha de expresarse y cumplir un servicio a la Iglesia”³⁶². El artista, pues, ha de pensar en los demás, preocupándose por expresar el “ideal” religioso de la comunidad³⁶³. Aunque también existe el pensamiento según el cual para que un artista agnóstico sea capaz de realizar una obra sacra debe poseer un arraigado “sentido de lo sagrado”:

“... el caso tan repetido de estos artistas, tiene una explicación humana que se basa en la distinción que puede hacerse entre la conducta religiosa de un hombre o su religiosidad formal, y el sentido de lo sagrado, concepto que no debe ser confundido en modo alguno con el deísmo vago tan corriente en el intelectual del siglo pasado, pues mientras este deísmo es pasivo y con frecuencia – como en el caso de los enciclopedistas – positivamente antirreligioso, el sentido de lo sagrado es activo y eficaz”.³⁶⁴

Sin embargo, uno de los problemas esenciales puede residir en el hecho de que el concepto de lo sagrado sea diferente para un artista agnóstico que para la Iglesia, y esto puede dar lugar a equívocos.³⁶⁵

sustitutivos de la fe -, que, en el orden de la creación artística, pueden ser equivalentes de la fe misma”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *William Congdon. Su pintura religiosa*. Op. cit., p. 98.

³⁶¹ Respecto a esta idea, Caamaño piensa que “la religiosidad del artista cuenta en la ejecución de la obra. Una religiosidad acendrada, como la de Fra Angélico, guiará la mano a hallazgos artísticos insospechados. Pero creemos que el verdadero artista más o menos alejado del vivir cristiano puede ser también valioso intérprete de las verdades de la Fe. El tal artista, en el proceso creador de la obra, romperá su alejamiento espiritual a fin de cumplir con el cometido artístico y, de ese modo, trabajando por el arte, pasará a un tiempo por una experiencia quizá trascendente en su vida”. CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a. *El arte religioso como signo cristiano en el ambiente*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 345.

³⁶² LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. Op. cit., p. 100.

³⁶³ Esta misma idea defiende el crítico italiano Rogers al decir: “Lo importante no es ser practicante, sino artista, es decir capaz de interpretar el hecho religioso en sí mismo (...) no es insinceridad, sino simplemente una participación profunda en los ideales de los demás y una capacidad para potenciar hasta la sublimación cualquier símbolo que sea digno de un pensamiento poético”. ROGERS. Recogido en SOSTRES, José M^a. *El templo católico de nuestro tiempo*. Op. cit., p. 3.

³⁶⁴ ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *El arte sacro y la formación de los artistas*. Op. cit., p. 379.

³⁶⁵ Es curioso detenerse en el diálogo que mantuvieron el *abbé* Devigny (cura de la famosa iglesia de Assy, de la cual se hablará más adelante) y Picasso, para que el artista colaborara con una obra en dicho templo, en el cual habían intervenido muchos artistas contemporáneos:

“- Señor, el pintor saboyano Bonnard ha pintado para mi iglesia un San Francisco de Sales. A usted, que es español, quisiera pedir un Santo Domingo.

Picasso responde:

- ¿Conoce usted mi pintura?

- Solamente sé – dice el *abbé* -, que usted es el pintor más ilustre de nuestro tiempo.

- Voy a mostrarle algo – dice Picasso.

Se va al fondo de su taller, remueve telas, dibujos. Vuelve llevando una obra:

- ¿Quiere hacerme el favor de decirme si esto le convendría?

- Creo que no, - dice el *abbé*.

- Yo había pensado que sí – dice simplemente el pintor, que se aleja de nuevo para volver luego llevando en sus manos otra obra.

- ¿Y esto? – pregunta -. ¿Cree usted que esto podría ser la Virgen?

- ¡De ninguna manera! – dice el *abbé*.

- Pues yo creo que sí – dice Picasso”

De todas maneras, hay que tener en cuenta que la certeza de que el artista sea cristiano no significa que no caiga con su arte en sentimentalismos, como bien pudiera ocurrirle a un artista agnóstico. Pero lo que debe quedar claro es que existen muchos artistas agnósticos con reacciones cristianas, lo cual bien pudiera reflejarse en su arte. Ya si sólo nos fijamos en la inspiración artística se descubre una especie de carácter sacro, en lo que se refiere a la carga espiritual y trascendental del hecho. Incluso muchas personas piensan, y creo que con razón, que es mejor que un artista sea genial y de calidad aunque no sea creyente, antes que muy religioso pero mediocre en su arte³⁶⁶. Además, un artista agnóstico puede aportar puntos de vista diferentes, pues crea desde dentro de su arte en sí, y puede subsistir en él algún poso de la religión que expresa³⁶⁷, por lo que su participación en el arte sacro puede ser muy positiva³⁶⁸. Incluso, desde el Concilio Vaticano II este tema ha dejado de verse como un problema, procurando analizar cada caso en particular y dando importancia a la función y finalidad que cada obra debe tener³⁶⁹. A partir de ese momento la Iglesia cambió su postura respecto a los artistas agnósticos, y ajustó actitudes anteriores³⁷⁰, aunque algunos autores opinan que debería ser el propio artista, y no el pueblo o la Iglesia, el que decidiera su capacidad de afrontar este tipo de encargos, lo cual conlleva una necesaria orientación eclesial³⁷¹. En

Diálogo recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., pp. 96-97.

³⁶⁶ Esta opinión ya fue manifestada por el padre Couturier, gran defensor e impulsor, junto al padre Regamey, de la introducción del arte contemporáneo y de vanguardia en la Iglesia, cuando dijo que “para el arte religioso siempre será ideal encontrar a personas geniales que sean santos. Pero, si estos faltan, siempre es más seguro y efectivo apelar a genios no creyentes que a creyentes sin talento”. COUTURIER, Alain, recogido en SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 27.

³⁶⁷ Así lo cree Vivanco al decir: “Pero a los que se escandalizan hay que recordarles, aunque sea vuelta del revés, la frase del Evangelio: *El que no está contra mí, está conmigo*. Si un artista intenta darle forma a mi imagen o a la de uno de los míos, ya no está – a al menos del todo – contra Mí, y tal vez llegue a estar conmigo”. VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*. Op. cit., p. 176.

³⁶⁸ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., pp. 1020-1021.

³⁶⁹ Como afirma el padre Arenas, “el Concilio deja a un lado la cuestión de si el artista que trabaja en las iglesias ha de ser creyente o no. Es un problema que no tiene solución teórica y normativa, sino que ha de verse en la práctica y en cada caso concreto. Pero sí interesa hacer ver a los artistas que su trabajo, como colaboradores en el culto cristiano, les eleva a un rango especial”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 58.

³⁷⁰ Esta es la idea que trasmite Inza cuando dice: que “... la Iglesia Católica ha suavizado su anterior exigencia de fe religiosa en los artistas que se dedican al arte sagrado. Ahora, se conforman con mucho menos: basta con que sean capaces de dejarse *impregnar del espíritu cristiano*”. INZA, Francisco de. *Comentarios a una conferencia de Félix Candela*. Arquitectura nº 88. Madrid, 1966, p. 6. Si repasamos la opinión de la Iglesia a mediados de los años 50, a través de su máxima autoridad como era el Papa Pío XII, veremos que por aquellas fechas se opinaba de manera muy diferente: “Así, pues, el artista que no profesa las verdades de la fe o se halla lejos de Dios en su modo de pensar y de obrar, de ningún modo se meta a hacer arte religioso, ya que carece de esa pupila interior para ver lo que exigen la majestad y culto a Dios; ni es de esperar que sus creaciones, faltas de sentido religioso, aunque muestren tal vez su pericia artística y cierta habilidad externa, inspiren aquella fe y piedad que dicen bien con la santidad del templo de Dios y sean, por tanto, dignas de ser admitidas en el recinto sagrado por la Iglesia, juez y custodio de la vida religiosa (...) Pero el artista que está firme en su fe y lleva una vida digna de un cristiano, impulsado por el amor de Dios y empleando religiosamente las energías que le han sido concedidas por el Creador, se esforzará por expresar y proponer tan sabia, tan bella y agradablemente por medio del color, las líneas y sonidos, las verdades en que cree y la piedad que cultiva, que este ejercicio del arte sacro será para él como un culto y religión con que encienda y estimule al pueblo a profesar la fe y practicar la piedad”. Pío XII, 1955. Recogido en HORNEDO, Rafael M^a de. *Funcionalismo sacro católico*. Op. cit., pp. 121-122.

³⁷¹ Así piensa Ramseyer al decir: “... no corresponde a los demás decir de lo que un artista es o no capaz, sino al artista mismo (...) solamente el artista está calificado para decir si puede o no, en conciencia y honradamente, realizar una obra de arte sagrado, aceptar sus condiciones y exigencias, expresar su espíritu y su verdad (...) Hay que pedirle una obra así, aun cuando no sea cristiano. Pero entonces es

definitiva, no hay nada mejor que revisar la historia del arte religioso, como hace el padre Arenas, para darnos cuenta de la participación de todo tipo de creencias en el arte sagrado:

“Pero ¿eran cristianos los arquitectos que construyeron las primeras basílicas? ¿Lo eran los árabes que trabajaron en tantas de nuestras obras? Si hubo épocas privilegiadas en las que el arte estaba en manos de artistas cristianos, de religiosos, de monjes, ha habido otras que no. La Iglesia aprovechó su trabajo, igual que lo hace en nuestros días. Acepta las formas de cada tiempo, siempre que sean consideradas aptas para el culto. Lo importante es que sean obras de arte; que sus creadores sean verdaderamente artistas. Ya se encargará Ella de discernir, elegir y bendecir lo que está de acuerdo con la fe y la piedad”.³⁷²

Si nos fijamos en algunas de las obras sacras ejecutadas por artistas agnósticos de calidad, y dentro del siglo XX, uno de los ejemplos históricos son las pinturas que Matisse realizó en 1951 en la Capilla del Rosario, en Vence, que con una acertada selección y empleo de formas y colores “espirituales” representa una gran muestra del arte religioso contemporáneo, a pesar de que algunos ven difícil en este caso definir la frontera entre la emoción religiosa y la estética³⁷³. El autor dedicó cuatro años a este proyecto, en los cuales no sólo fueron creadas las pinturas murales, sino que diseñó las vidrieras, esculturas, ornamentos, vestidos, y hasta los utensilios propios del altar y el confesonario. En el interior se presentan grandes disonancias, enfrentando muros de luz coloreada mediante vidrieras con muros de dibujos en blanco y negro, creando equilibrios a través de diversos contrastes³⁷⁴. Este artista conservó su estilo para, al final de su vida (enfermo y con achaques), crear esta capilla, introduciéndose por primera vez con gran dignidad en el arte sacro³⁷⁵. En cuanto a la fe del artista, Matisse se mantuvo al margen de cualquier religión, y su “única religión” era el amor por la obra a crear. Matisse vivió la comunión con el Creador a través del arte³⁷⁶, pero mantuvo su actividad artística al margen de su compromiso vital. Sin embargo, su obra no dejó de tener

extraordinariamente importante, es esencial no recurrir simplemente al genio del artista, sino también especificarle las condiciones dentro de las cuales ese genio podrá expresarse y realizar un servicio a la Iglesia. Para ello no basta simplemente con dar un tema o un motivo religioso al artista, dejándole una libertad total para tratarle a su manera, hace falta también orientarle respecto a esa manera, acerca del modo de la representación”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 201.

³⁷² FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. Op. cit., p. 25.

³⁷³ Plazaola comenta que, en muchas ocasiones, los “... artistas agnósticos no pueden llevarnos más allá de esa zona de nadie en que se funde lo religioso y lo estético”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 959.

³⁷⁴ Véase VIVER, Javier. *Muerte y Resurrección en las capillas Rothko y Matisse*. Op. cit., pp. 253-258.

³⁷⁵ Coincidiendo con este planteamiento, Ochsé dice que “Matisse no renegó de sí mismo. Conservó aquel preciosismo persa, aquella voluptuosidad del color, aquel juego de los arabescos, y aquella franqueza que dan el tono de su obra. Las figuras sin rostro, el drama de la Pasión – ese Vía Crucis tan discutido – se inscriben en blanco y negro. Es sabido que el pintor trabajó en ella mucho tiempo y que volcó lo más secreto de su alma. Si el rasgo dibujado por el maestro nos parece temblar, ello no resulta sino más emocionante. Aquel anciano cubierto de gloria hacía su aprendizaje en el arte sagrado. No fracasó. Y creemos que decía la verdad cuando confiaba al Padre Avril: *Cuando me recojo en esta capilla me siento bien... Me da la impresión de que Dios me perdona mis pecados*”. OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 102.

³⁷⁶ Matisse dijo sobre este encargo: “Esta capilla es para mí el resultado de toda una vida de trabajo y la floración de un esfuerzo enorme, sincero y difícil. No es un trabajo que yo haya elegido, sino más bien un trabajo para el cual he sido elegido por el destino al final de mi camino”. MATISSE, Henry, recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 105.

críticas negativas, pues se veía sin contenido sacro a causa de la falta de fe de su autor³⁷⁷.

Por otro lado, también tenemos otro ejemplo emblemático de estas características, en cuanto al agnosticismo del artista se refiere, y no es otro que la Capilla que en 1969 ejecutó Rothko en Houston. Inicialmente pensada para el culto católico, fue finalmente dedicada en 1971 tanto por cristianos, como por judíos y musulmanes, un lugar de meditación y encuentro ecuménico³⁷⁸. Rothko aceptó cumplir los requerimientos que propios de la función litúrgica, pero exigió exclusividad total en el interior de la capilla, consiguiendo un espacio de meditación y paz único³⁷⁹.

Evidentemente que hay muchos más ejemplos sobresalientes por citar, como la capilla Ronchamp de Le Corbusier³⁸⁰, pero pictóricamente hablando quizás sean estos casos los más emblemáticos y conocidos a escala mundial.

³⁷⁷ En la línea contraria, Laurente defiende el esfuerzo realizado por Matisse cuando dice: “¿Se le puede reprochar no haberse ligado a la tradición, acusarle de haber obrado sólo dando una creación personal? ¿Por qué criticar a un hombre de haber mostrado una sinceridad extrema y de haber expresado lo mejor de sí mismo? No tenemos el derecho de reprocharle haber creado, como en contacto directo con ese algo sacro que rebasa la simple tradición. La Iglesia no debe ser un museo. Debe ser capaz de contener la realidad de un Matisse, de un Germaine Richier, de un Bazaine”. *Ibíd.*, p. 106.

³⁷⁸ También existen opiniones negativas y contrarias a la solución adoptada en esta capilla, como la de Licht cuando dice: “... considero espantoso el grotesco espectáculo que ofrece la llamada capilla de Houston: estamos ante una capilla encargada por un coleccionista estrictamente católico, pintada por la mano de un artista judío y utilizada para un ritual musulmán. Hay quienes opinan que se trata de un fenómeno de tolerancia fraterna. Al contrario, a mí me parece el ignominioso funeral de las tres grandes religiones monoteístas.” Licht, Fred. *Momentos de desorientación. Aspiraciones, éxitos y fracasos del arte religioso contemporáneo*. Op. cit., p. 29.

³⁷⁹ Con relación a esta capilla, Viver opina que se hace evidente una tensión en Rothko al tener, por un lado, la necesidad de salvación que reclama toda manifestación artística, y por otro la imposibilidad por su formalismo radical, explicando que el arte sacro es la representación de la promesa de salvación, pero es sólo el puente, y el arte en sí no puede conseguirla. Cfr. VIVER, Javier. *Muerte y Resurrección en las capillas Rothko y Matisse*. Op. cit.

³⁸⁰ Sobre el carácter de lo sacro en esta obra de Le Corbusier véase HORNEDO, Rafael M^º de. *Funcionalismo sacro católico*. Op. cit., pp. 119-121.

4.- La calidad estética como prioridad en el arte sacro: ¿arte antes que sagrado?

En el Concilio Vaticano II ya quedaban recogidas algunas notas sobre la disposición espacial del templo en la liturgia, donde además se señala que las condiciones de calidad estética no serán sólo aplicables a los edificios, sino que a todos los elementos de ornamentación y servicios, así como a los objetos y el vestuario destinado al culto.³⁸¹ Entre otras características, se destacaban la eliminación de la suntuosidad o pomposa ostentación, así como el pluralismo estético, atendiendo a las mejores conveniencias de todos los pueblos o regiones³⁸². El problema reside en definir cuales son los diferentes factores que determinan la calidad superior en una obra de arte sacra, cualidad ineludible para que sirva correctamente a las necesidades litúrgicas³⁸³.

Una de las preocupaciones fundamentales en el arte de cualquier tipo reside en la sinceridad y coherencia del artista.³⁸⁴ Estos parámetros se antojan imprescindibles, sobre todo en una obra de arte sacro, donde la calidad de lo creado dependerá en mayor o menor grado de la franqueza del artista:

“El arte ha de ser sincero, reflejando siempre la realidad y no desfigurándola. Lo insincero, lo falso, no puede ser artístico (...) Y menos el religioso, que debe huir, a la par, de toda insinceridad al expresarse y del fariseísmo, que sólo se cuida del anverso, de lo que está a la vista, y trata lo demás, no de cualquier manera, sino lamentablemente. Pura hipocresía”.³⁸⁵

Podemos decir, pues, que una de las características necesaria de la obra sacra debe ser la sinceridad, entendida como la expresión real de unos sentimientos vividos por el artista, lo cual puede llevar a realzar su dimensión social³⁸⁶; a las obras de arte sacro hay que exigirles “que sean sinceras, es decir, que respondan a una necesidad especialmente sentida por los artistas, que les lleve a dar fuerza plástica a ideas que fueron creadas en el seno de sus conciencias...”³⁸⁷. Fischer destaca las pautas imprescindibles para que un

³⁸¹ Anteriormente ya se habían dictado normas haciendo hincapié en la necesaria calidad de las obras que se muestran a los fieles: “Prohíbanse severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándose sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 24. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 75.

³⁸² En concreto el artículo nº 312 dice lo siguiente: “Hágase un serio esfuerzo para que, aun en cosas de menor importancia, se tengan en cuenta las exigencias del arte y queden asociadas la noble sencillez y la limpieza”. Capítulo V de la *Ordenación del Misal Romano*, en AGUILAR, José Manuel de. *Disposición y ornato de las iglesias para la celebración eucarística*. Op. cit., p. 89.

³⁸³ Como nos recuerda Sanz-Pastor, “... el mensaje del Arte es el mismo a través de los más antagónicos estilos, porque siempre es la misma *Verdad* expresiva la que el auténtico artista muestra en el lenguaje profético y testimonial que de su época nos ofrece. Lo que se requiere es calidad intrínseca en la obra de Arte puesta al servicio de Dios. Especialmente si es destinada a la liturgia”. SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Consuelo. *Exposición de arte sacro: Cuenca, Mayo de 1966*. Op. cit., p. 2.

³⁸⁴ También sobre este tema la Iglesia dictaba normas en los años preconcliares, donde se hacía ver la importancia de estas cualidades en un artista sacro: “No se olvide que el culto a Dios requiere que todo cuanto entra en la casa del Señor ha de tener el sello de la sinceridad, propiedad y sobriedad, características, por otra parte, de toda obra artística”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 20. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 74.

³⁸⁵ DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 62.

³⁸⁶ Como nos dice Vargas, “el artista que trabaja con sinceridad y esfuerzo es al mismo tiempo religioso y social”. VARGAS, Ramón de. *Génesis de un arte religioso*. ARA, nº 33. Madrid, Julio-Septiembre de 1972, p. 101.

³⁸⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 565.

arte sea adecuado y sincero para fines religiosos: debe interpretar lo “suprasensible”, debe ser un arte universalmente válido, ha de servir a la Gracia Divina en forma de arte Litúrgico, teniendo que revelar el contenido de la Liturgia a escala universal y moral y, por último, debe destacar por su belleza “formal-sensible” y “moral-ética”³⁸⁸.

Algunos llegan más allá, y opinan que el arte sacro de calidad debe totalizar la creación del artista con su propia vida espiritual, debiendo estar en sintonía con la palabra evangélica³⁸⁹. Por el contrario, también hay que tener en cuenta que la calidad moral del artista no tiene por qué estar relacionada directamente con la calidad artística de su obra.³⁹⁰ Pero una cosa debe quedar clara, y no es otra que hay que evitar la falsedad en todo tipo de arte, sobre todo en el religioso, y eso es posible sólo desde el punto de vista del arte moderno, por su cualidad de ser actual:

“... Evitar lo falso y poder expresar en lo posible la humanidad que pueda haber en la propia persona, que es algo que comienza a descubrirse en el arte religioso contemporáneo porque ya el mismo arte universal está en la búsqueda de la esencialidad (...) Nuestro arte religioso sacro al mostrarse con este impulso viene a acentuar su compromiso de autenticidad”.³⁹¹

Así pues, lo que sí se puede asegurar es que el arte auténtico debe ser “una verdad puesta ante nosotros”³⁹². Pero en el caso del arte sacro, muchos son los que no dudan de su carácter de verdad por el simple hecho tratar sobre Dios³⁹³. Además, se debe tener en cuenta que la verdad en la obra sacra asegura, por un lado, su trascendencia, aunque esta sea intrínseca al propio arte en sí, si este es sincero claro está³⁹⁴; por otro lado, también

³⁸⁸ Cfr. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Op. cit., p. 61.

³⁸⁹ López Quintás dice al respecto que el arte sacro de calidad “... nos enseña el difícil arte de conjugar la potencia creadora con la escucha reverente de la palabra revelada e integrar, de este modo, el respeto amoroso a la materia y la adhesión incondicional a las exigencias de la vida en el espíritu”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El arte sacro actual y la participación en lo perfecto*. Ars Sacra nº 20. Madrid, septiembre de 2001, p. 14.

³⁹⁰ Esta idea ya la apuntaba el filósofo Maritain cuando dijo que “las más elevadas virtudes morales nunca pueden compensar la falta o la mediocridad de la capacidad artística”. MARITAIN, Jacques. *La responsabilidad del artista*. Op. cit., p. 86.

³⁹¹ OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 126.

³⁹² CASTRO, Carmen. *El arte como vida auténtica*. Op. cit., p. 70.

³⁹³ Este es el caso de Grisaleña al decir: “Que el arte de la Iglesia ha de ser verdadero, está fuera de toda duda, pues ante todo debe ser representativo del medio y del entorno en que nace y no hay verdad más auténtica que la de Dios y todo lo realizado por Él”. GÓMEZ GRISALEÑA, Delfín. *Factores y significación del arte religioso y cristiano*. Op. cit., p. 44.

³⁹⁴ Ribas desarrolla ampliamente esta idea cuando dice que “la verdad en las imágenes para la piedad y el culto, es la sencillez, la pobreza honorable, la espontaneidad. Pero no la miseria formal o conceptual, sino la sencillez unida a la dignidad, que asegura la trascendencia, que queda fuera ya del campo propio del arte religioso, pero que debe ser el resultado *sine qua non*, la comprobación y piedra de toque de una verdadera obra de arte religiosos. Crear formas sensibles para la consecución de lo suprasensible: esto es la única y gran misión del artista en el campo de las imágenes”. RIBAS y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*. Op. cit., p. 369. La Iglesia, por medio del Papa Juan Pablo II, reconoce también la relación íntima entre el arte y lo trascendente o religioso al decir: “El arte, incluso más allá de las expresiones típicamente religiosas, cuando es auténtico, tiene una íntima afinidad con el mundo de la fe, de modo que, hasta en las condiciones de mayor alejamiento de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de puente tendido hacia la experiencia religiosa. En cuanto a la búsqueda de la belleza, fruto de la imaginación que va más allá de lo cotidiano, el arte es, por naturaleza, una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escruta las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más perturbadores del mal, el artista se hace de algún modo voz de la universal expectativa de redención”. JUAN PABLO II. *Carta a los artistas*. Op. cit., pp. 45-46.

el arte puede aportar otro elemento imprescindible a lo sacro como es la dignidad, siendo esta característica lo que impregna a la obra de una calidad perdurable en el tiempo³⁹⁵. Y también hay que recordar que entre la belleza y la verdad existe una gran unidad, y lo uno debe llevar necesariamente a lo otro³⁹⁶. Dentro de esta relación, Ramseyer nos hace ver como, principalmente, es la verdad la que siempre lleva a la belleza, aunque en algunas ocasiones puntuales se pueda dar el movimiento contrario³⁹⁷. Sin embargo, no hay que olvidar que desde el Concilio de Trento la Iglesia sitúa a la teología por encima de la belleza.

En definitiva, es fundamental que una obra de arte sagrado sea primero arte verdadero y de calidad, y como tal poco previsible³⁹⁸, para luego ser sagrado³⁹⁹. Sin lo primero es inútil intentar conseguir lo segundo⁴⁰⁰; se hace imprescindible asumir algún riesgo en el resultado, si en verdad se quiere conseguir un arte sincero y de calidad⁴⁰¹. Si se intenta lo contrario, se puede caer en la realización de un arte “de segunda”, con unas imposiciones extra-artísticas que serán las que pretendan dar una validez falsa a la

³⁹⁵ Aguilar escribe, refiriéndose a las características necesarias de una obra sacra, que “siempre seguirá siendo permanente una exigencia de dignidad, con matices genuinos y propios... Muchas cosas pasarán..., pero LA CALIDAD PERMANECE, y esa calidad – que es homenaje espiritual, tributo humano – será siempre aportación del arte”. AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de Arte Sacro*. Op. cit., p. 51.

³⁹⁶ Con relación a esta unión, Pochet dice que “lo bueno, lo verdadero y lo bello no pueden ser tratados separadamente y mucho menos ser vistos como opuestos (...) Cada uno contiene de alguna forma a los otros dos. Lo bello no puede faltar a la verdad ni al bien sin embrutecerse. El bien no puede faltar a la verdad ni a la belleza sin ir mal. La verdad no puede faltar al bien ni a la belleza sin mentir. Cada uno llevado al máximo de su propia cualidad (...) coincide con los otros dos, sin por eso confundirse con ellos”. POCHET, Michel. *El ángel de la belleza*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 39.

³⁹⁷ “Dentro de una perspectiva cristiana lo verdadero es bello, no lo bello es verdadero, aun cuando, por supuesto, no se descarta que lo verdadero, según Dios, se dé cita con lo bello, según el mundo (...) El artista deberá, pues, buscar ante todo la vida interior, la belleza de Cristo, para intentar luego expresar *la verdad* a través de formas y colores. El fiel deberá buscar, ante una obra de arte sagrado, no en primer lugar unas emociones estéticas, sino una comunión con Cristo vivo, comunión que no excluye las emociones estéticas, pero que les confiere un carácter relativo y las da *por añadidura*”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 176.

³⁹⁸ Muchos autores, como Capdevila, opinan que la calidad del verdadero arte se basa en su poca capacidad para ser dirigido de antemano: “... no hay que dar orientación alguna al arte actual; el arte no precisa ser dirigido. El arte se dirige solo. Lo único que precisa darle al arte (y esto ha ocurrido en todas las épocas) es calidad. Si esta calidad no existe, el llamado arte deja de serlo, y en este caso es absolutamente inútil para el templo”. CAPDEVILA, Manuel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. 29.

³⁹⁹ Vargas apunta que “... para que una obra religiosa tenga auténtico valor religioso, tiene que tener antes un valor artístico”. VARGAS, Ramón de. *Génesis de un arte religioso*. Op. cit., p. 101.

⁴⁰⁰ Con relación a esta opinión, Pérez Gutiérrez dice que “... resulta perturbador, y en definitiva inútil, el intento de dictaminar de antemano, *a priori*, lo que debe ser el arte religioso. El arte no puede preverse, ni por tanto anunciarse, ni constituye materia de programa, ni puede ser objeto de *votos* de ninguna especie. Sólo una cosa cabe desear ante el próximo alumbramiento de una obra de arte, y es que lo sea. No se ve por qué si se trata de arte religioso, y se admite que en él es el arte lo sustantivo, ha de ser de otra manera. Claro que su condición de *religioso* nos está indicando en el arte, en la obra de arte así adjetivada, una servidumbre, una dimensión de servicio. Desde luego. Pero para que sirva de verás, es menester que primero *sea*”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 109.

⁴⁰¹ El sacerdote Castex reconoce que “... el arte sacro debe asumir, por su cuenta, búsquedas particulares en el terreno que le es propio. Si queremos artistas auténticos que creen verdaderas obras de arte sacro, hemos de correr el riesgo ineludible del ensayo; riesgo que lleva consigo la posibilidad del error o del desacierto. Pero riesgo saludable para el arte sacro”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., pp. 26-27.

obra⁴⁰². Por esta razón, y como piensa Valverde, las dificultades del arte religioso tiene que plantearse primero desde la perspectiva del arte en sí, antes que desde su carácter religioso:

“... los problemas de arte religioso tienen que plantearse como problemas de arte *tout court*, antes de ver cuál es el caso particular que crea su adherencia a la religión. Si el artista no halla soluciones como tal artista, no las sacará de su piedad intensificada: podrá subir a la santidad y seguir siendo un artista fracasado”.⁴⁰³

Sin embargo, no hay que olvidar que la obra sacra, una vez realizada y creada, debe ser observada por el pueblo antes como sagrada que como una fantástica obra de arte, aunque ineludiblemente también necesita serlo⁴⁰⁴. Como opinaba el obispo González en los años treinta, “hartas veces parece que se ha hecho los templos para el arte y no el arte para los templos”⁴⁰⁵. Por ello, lo ideal es que las dos facetas del arte sacro, la artística y la litúrgica, se muestren por igual, equilibradas, para que no haya ningún desfase en el resultado final⁴⁰⁶. Aunque por esta causa no se debería censurar por principio todo arte novedoso, la Iglesia debe ejercer un control, como se ha tratado en los apartados anteriores, sobre la admisión de obras nuevas en un templo, pues éste no debe convertirse en un sitio donde se recojan meras experimentaciones estéticas⁴⁰⁷. Por

⁴⁰² Como dice el padre Aguilar, la Iglesia debe buscar la “... autenticidad en la valoración artística como forma de expresión, pero vinculada a un contenido o mensaje para la fe y la piedad”. AGUILAR, José Manuel de. *Disposición y ornato de las iglesias para la celebración eucarística*. Op. cit., p. 89.

⁴⁰³ VALVERDE, José M^a. Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno. Seix Barral. Barcelona, 1959, p. 29.

⁴⁰⁴ Sobre esta esencial diferencia Plazaola destaca que “el peligro para una imagen sacra surge cuando este carácter de intermediario, de camino, no es evidente; cuando no hay movimiento desde la imagen hacia el tema o persona efigiada, sino que el interés y el afecto se concentran en la obra de arte como tal; entonces la imagen se convierte en una especie de ídolo. Para un número inmenso de artistas, de críticos, de aficionados, la imagen sacra ha perdido su sentido como tal; hacen de la pura forma artística su objeto de culto, su ídolo”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 373. Esto no significa, como opina Gómez Segade, que la obra de arte religioso deba estar limitada estéticamente a causa de su tema: “... creo que la imagen del crucificado es arte, no por la escena, persona o acontecimiento que representa, sino por el modo en que lo hace: el tema o la finalidad no califica de por sí la *estructura artística de una obra*. Mas que pintura o escultura religiosas, lo que se da es pintura y escultura de cosas o escenas relacionadas con las creencias de los fieles y la Historia Sagrada”. GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Universidad de Granada, 1985, p. 183.

⁴⁰⁵ GONZÁLEZ, Manuel. *Arte y Liturgia*. Op. cit., p. 21.

⁴⁰⁶ La iglesia opina de esta manera cuando, en palabras del obispo Muñoz, dice: “No debe pecar ni por arte ni por litúrgico, porque cualquiera de las dos fallas le hará estéril o contraproducente y siempre indigno de la casa de Dios, que sigue siendo todo lo contrario a *cueva de ladrones* en todos los sentidos. Si falta por arte, desgraciadamente se tolerará como mero *signo*, odioso siempre a toda alma limpia, pues se le notará siempre como algo manco y mezquino”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 252. Otro autor como Ferrando relaciona lo artístico con la técnica, y lo litúrgico con la inspiración, al decir: “La doctrina escolástica desarrollada por Santo Tomás, y que la Iglesia se ha hecho propia, distingue muy bien entre el arte y la habilidad manual, entre la inspiración y la técnica. Y por la historia del arte sabemos que el predominio de la inspiración produce estilos primitivos, mientras el predominio de la técnica produce estilos decadentes, que ahogan y matan la inspiración. Sólo el equilibrio entre ambas, produce obras definitivas”. FERRANDO ROIG, Juan. *Dos años de arte religioso*. Op. cit., p. 37.

⁴⁰⁷ En esta misma dirección apuntan las declaraciones de Vignal cuando dice que “... las audacias artísticas, las tentativas nuevas merecen recibir una voz de aliento. Pero me parece absurdo que una iglesia, una capilla, donde el pueblo se reúne para orar, se haga lugar de experiencias artísticas, habiendo como hay tantas galerías públicas y privadas en que se puede, sin llamar la atención de nadie, enseñar al público las obras más nuevas y extravagantes”. VIGNAL, Gautier. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 108. Incluso dentro de la Iglesia, como se desprende de los

consiguiente, hay que observar la diferencia entre el proceso de creación de una obra sacra, donde deben primar todas las cualidades excepcionales propias de un arte de calidad, y su posterior contemplación, sin duda sujeta a las finalidades que todo arte sagrado debe cumplir. De ahí la interpretación de las normas que la Iglesia dicta, donde las necesidades litúrgicas deben ser cubiertas antes que las artísticas:

“De ninguna manera podrá imprimir carácter en su construcción y en su concepción la abundancia de medios materiales, ni la pretensión primera de que pueda ser considerado monumento artístico, sin estar garantizadas todas las necesidades pastorales...”⁴⁰⁸

Es importante recordar que la Iglesia debe velar con prudencia e inteligencia para que la representación del artista tenga calidad expresiva y plástica, y a la vez no exponga un sentimiento irrespetuoso ante la comunidad cristiana, pero todo con unas pautas enfocadas desde la actualidad cultural del momento. Así, es conveniente distinguir entre las limitaciones naturales puestas por la Iglesia, y las que nacen de una equivocada sensibilidad en el mismo seno de esta Iglesia⁴⁰⁹. Pero, de estas limitaciones, tanto unas como otras no pueden pretender tener un papel primordial sobre la forma, pues se podría caer en la tentación de querer hacer algo sacro antes que arte⁴¹⁰. Hay que plantearse el arte antes que lo sagrado, ya que el arte que nace como arte sacro no es Arte:

“... las limitaciones que realmente pone la Iglesia, las auténticas, no son extraartísticas. No son anteriores ni exteriores al fenómeno de la obra de arte; por el contrario, brotan de la misma estructura de arte, son exigidas por ella misma. No son otra cosa que las limitaciones reales surgidas de las condiciones reales y concretas que van a condicionar el fenómeno real que va a esta o aquella obra de arte, este cuadro, esta escultura, este templo. Condiciones por tanto individuales, esenciales, potenciadoras del ser concreto de la creación artística; todo lo contrario de unas limitaciones advenedizas, desindividuales, desesencializadoras, *colonialistas*”.⁴¹¹

Dentro de esta línea de pensamiento, es interesante observar como podemos llegar del arte a lo sagrado, si partimos de la idea de que el arte es una forma de conocimiento

escritos del presbítero Trens, se piensa en el papel positivo y purificador de dicha institución en lo referente a este tema: “Lo que no quiere la Iglesia es que el templo se convierta en una feria de muestras, ni que la moda se apodere de las cosas eternas. En medio de la actual confusión, de la prisa y de la obsesión de originalidad, los artistas más arriesgados no podrán menos que agradecer que la Iglesia represente un papel moderador, una piedra de toque o, si se quiere, una piedra angular estratégicamente colocada para ruina y salvación de muchos. Su actitud lenta y sosegada asegura la selección y permanencia de un arte que no se ha buscado a sí mismo, que no ha previsto su propia originalidad, que se habrá producido a pesar de los artistas. Un arte capaz de encajar las más atrevidas conquistas modernas dentro del constante mundo sacramental”. TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Op. cit., pp. 102-103.

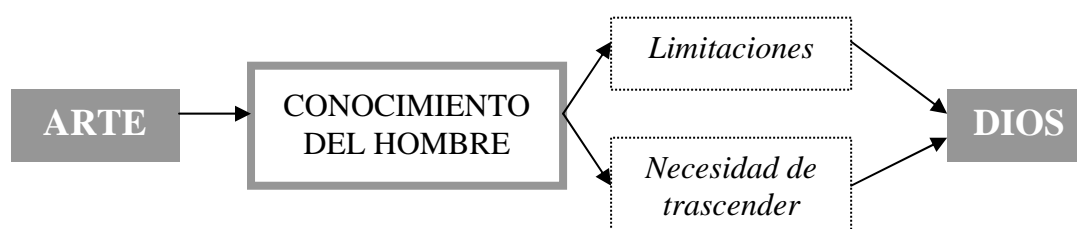
⁴⁰⁸ AA.VV. *Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales*. Op. cit., p. 34.

⁴⁰⁹ Por ello, Plazaola nos dice que “la prudencia de la Jerarquía, a quien compete la *episcopal* vigilancia de los lugares de culto y la solución a esas situaciones de tensión en el interior de la asamblea cristiana, deberá tener en cuenta la voz de los fieles que invocan el respeto a la santidad del tema; pero también deberá examinar hasta que punto es objetivo un rechazo basado probablemente en argumentos que solo son manifestación de una sensibilidad pasajera, cuando no ya trasnochada”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 34.

⁴¹⁰ El padre Arenas apunta una idea importante cuando dice que “... el problema del arte religioso se plantea como un problema de arte en general, antes de saber su conexión con lo religioso. Si el artista, a quien se le encarga una obra, no halla una solución desde el arte, tampoco podrá encontrarla desde la fe, su piedad profunda o su vida ejemplar”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 63.

⁴¹¹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 110

del hombre. A continuación, habría que admitir que el hombre llega a lo sagrado a través de su propio conocimiento y del reconocimiento sincero de sus limitaciones, de donde viene su necesidad por trascender⁴¹². Por estas razones, se podría llegar a Dios a través del arte, lo cual implica en el paso intermedio el conocimiento del ser humano. Pero para llegar a lo verdadero a través de la belleza del arte hay que tener educada la vista y el espíritu, cualidades que todo hombre debe procurar conseguir⁴¹³. Podría plantearse el siguiente esquema:



Por otro lado, hay que volver a recordar que lo primero que debe tener una obra de arte sacro es calidad artística, pues sin ella es seguro que no podrá transmitir convenientemente la trascendencia por la cual se creó.⁴¹⁴ Además, hay que tener en cuenta que, como opina Pérez Gutiérrez, el verdadero artista siempre estará preocupado por expresar su “interioridad”, y debe tener libertad para ello. Esto hace que la verdadera obra de arte no se atenga a normas previas y, como se dijo anteriormente, su resultado sea poco previsible:

“Tal vez podríamos decir más: que para el artista creador la actualidad no existe fuera de su propia interioridad. Vista desde fuera, la actualidad consiste en el repertorio de procedimientos que el arte de hoy tiene a su disposición y emplea; vista desde dentro, la actualidad consiste, como diría Matisse, en *Ce que l'on a en soi*: en pura interioridad. O dicho por última vez, la actualidad es un secreto que sólo poseen los artistas: es el secreto de su propia interioridad. Por eso acaba por resultar ingenua cualquier pretensión venga de donde venga de dictar normas, de dar buenos consejos, por grande que sea la dosis de discreción con que se haga. La obra de arte auténtica, es siempre imprevisible; queda más allá de todas las sospechas”.⁴¹⁵

⁴¹² Esta idea es planteada por Ochsé cuando dice: “Lo sagrado – esta palabra que utilizamos sin discernimiento –, ¿no se halla acaso totalmente definido en estos dos axiomas de la fe: humilde conocimiento de nuestros límites, certeza de un más allá y de una atención, compasiva o temible, concedida por la omnipotencia a nuestra humana condición? Es, pues, el conocimiento del hombre lo que nos introduce al de Dios”. OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 7.

⁴¹³ Es interesante observar la opinión de Crippa cuando dice que “la mirada que recoge la dimensión sacra de las cosas, percibe la forma bella como pantalla transparente de lo verdadero; esta mirada, posible en cada hombre, está plasmada por el artista en la belleza de sus obras, en la forma bella gracias a la cual cada uno de nosotros puede fácilmente comprender cómo el arte prefigura la misteriosa salvación de la materia del mundo, de nuestro cuerpo y de las cosas. Para el cristiano tal salvación está allí donde la imagen se hace explícito signo legible del Otro”. CRIPPA, María Antonieta. *Arte y mensaje cristianos, hoy: la emersión de lo sacro*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 57.

⁴¹⁴ Con relación a este punto, Valverde dice que “los problemas estéticos hay que verlos primero en general y luego en el orden religioso, porque lo estético para la Iglesia ha de ser un vehículo, un instrumento, y si el instrumento no funciona fuera de la Iglesia no esperemos que vaya a funcionar dentro”. VALVERDE, José María. *Iconografía y simbolismo*, Conferencia en las *Conversaciones de arquitectura religiosa*. Barcelona, 1963.

⁴¹⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., pp. 156-157.

Con estos planteamientos, se podría llegar a la conclusión de que para hacer arte religioso es más importante “... ser un artista comprometido profundamente con la creación, que ser un artista piadoso comprometido religiosamente”⁴¹⁶. Hay que tener en cuenta, por lo tanto, que el arte auténtico debe presentar, antes que representar, siendo en sí mismo un pensamiento, no la ilustración de dicho pensamiento; y todo esto partiendo de la sinceridad completa del artista, como hemos comentado antes.

Como consecuencia, esto nos lleva a plantear el peligro y la falta de sentido de un arte puramente decorativo dentro del templo, llegando a la conclusión, como dice Battifol, de que “la ornamentación no es el arte; es más bien signo de su decadencia o argumento de su falta. A ella se recurre para rellenar la ausencia de inspiración”⁴¹⁷. Hay que tener en cuenta que la belleza, como se ha dicho anteriormente, se basa en la verdad, pero también y necesariamente, como han mantenido los principales filósofos a través de la historia, en la bondad y en la unidad⁴¹⁸; la liturgia que pretenda ser bella y de calidad no debe basarse sólo en dichas cualidades aplicadas a lo que le rodea, a modo de ornamentos (ya sea música, arquitectura, pintura, orfebrería, etc.), sino que debe provenir de la propia liturgia en sí, partiendo de su propia esencia⁴¹⁹. Por esta razón, la Iglesia se ha expresado de la misma manera, relacionando incluso la creación de ornamentos innecesarios con los artistas de poca calidad:

“... Al construir nuevas iglesias, se atiende también a la comodidad de los fieles, facilitándoles cuanto sea posible el seguir con atención y con la vista el desarrollo de las sagradas ceremonias, y brillen aquellas por la sencillez de líneas no interrumpidas por artificiosos ornamentos, pero evítese con sumo cuidado todo cuanto pudiera revelar negligencia en obra artística”.⁴²⁰

Como vemos, se vuelve a plantear el problema tratado en el capítulo anterior, en lo que se refiere a la importancia de contratar artistas de calidad para las obras sacras,

⁴¹⁶ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Apuntes para una aproximación histórica a la relación arte-liturgia*. Op. cit., p. 230.

⁴¹⁷ Dicho autor afirmaba que el “... ornamento que sólo sea ornamento está en el templo fuera de lugar”. BATTIFOL (discurso en París, ante la Sociedad de Amigos del Arte Litúrgico). Recogido en DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 49.

⁴¹⁸ Este hecho lo describe escuetamente el filósofo Baltasar al decir: “La luz de los trascendentales – lo uno, lo verdadero, lo bueno y lo bello –, que se identifican con la luz de la filosofía, sólo puede brillar si permanece íntegra. Una transcendencia exclusiva de lo bello no es capaz de vivir”. URS VON BALTHASAR, Hans. *Ensayos Teológicos I*. Op. cit., p. 116. Para ahondar en la relación entre arte y belleza véase pp. 103-135 y MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., pp. 31-46.

⁴¹⁹ Estas son las cualidades fundamentales que nos describe Maldonado al decir: “... lo bello es lo contrario de lo ornamental, de lo accesorio o extrínseco. Es la misma realidad de la cosa, la cosa bella, en cuanto se halla constituida por un contenido auténtico, verdadero, integrado bueno (...) hemos recogido la tradición de PLATÓN, PLOTINO, AGUSTÍN, TOMÁS, etc., que consideran lo bello como *trascendental* del ser, es decir, como un rasgo, una determinación fundamental del ser, que se da, por tanto, en todos los entes o realidades (...) Podemos considerar y experimentar como bella aquella liturgia que sea una, verdadera y buena; es decir, que fundamente sus diversos elementos, ingredientes o componentes en una autenticidad, en una calidad y que los integre realmente unificándolos. Que las personas, las actitudes, las cosas que entran en juego en una celebración sean genuinas y respondan a su apariencia (...) la calidad estética de una celebración dependerá de la proporción y armonía de sus partes y de la equilibrada dosificación de sus elementos. Es decir, residirá en el interior de ella misma. Brotará de su propio contenido (no de aditamentos subsidiarios, extrínsecos)”. MALDONADO, Luis. *Liturgia y belleza. Estética y Arte en la celebración cristiana*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., pp. 36-37. Para ampliar véase pp. 38-44.

⁴²⁰ PÍO XII, Papa. *Instrucción sobre Arte Sagrado*. Promulgada por la Sagrada Constitución del Santo Oficio el 30 de junio de 1952.

antes que encargar las obras a artistas muy piadosos pero mediocres.⁴²¹ Hay quién va más allá, y opina que el hecho de crear obras de pésima calidad para los templos no demuestra otra cosa que una postura antisocial e inculta⁴²². El buen artista, en cambio, satura los medios sensibles de poder expresivo, transfigura lo sensible y carga las formas de sentido, saturando también los materiales de contenido espiritual.⁴²³ Por lo tanto, la Iglesia debe buscar para su arte a esos artistas sobresalientes⁴²⁴, que serán los únicos capaces de expresar el sentimiento religioso necesario mediante las formas, y así hacer vibrar a una comunidad:

“Valor intrínseco, calidad estética: tal debiera ser la primera exigencia de cuanto se pone al servicio de Dios y de la liturgia. No se trata de buscar a ultranza lo moderno, tampoco de copiar las obras consagradas por la tradición, sino de lograr que eso que llamamos *arte sacro* sea verdaderamente arte. No los aficionados, sino los artistas auténticos deben ser llamados a participar en este concierto”.⁴²⁵

De esta forma, queda claro que el arte sacro debe estar realizado por artistas, y no por imitadores⁴²⁶, pero, por desgracia, hoy en día hay muy pocos grandes artistas dedicándose a la pintura sacra, y muchos de los que lo hacen son artistas mediocres que, superados por la normativa litúrgica, sólo consiguen un arte sin valor estético ni moral⁴²⁷; la calidad de una obra se ve muchas veces mermada por culpa de querer captar la atención de los fieles con una falsa “sensiblería”⁴²⁸. Y no hay que olvidar, como, por

⁴²¹ Ya en 1958, etapa preconiliar, la Iglesia veía importante este aspecto: “... procurará que las obras de pintura, escultura y arquitectura se encarguen sólo a aquellos artistas que aventajen los demás y que sean capaces de expresar la fe y la piedad sinceras, fin de todo a lo sagrado”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 34, apartado a-4. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 77.

⁴²² Vargas afirma al respecto que “solamente una incultura puede mantener en pie ese tipo de imagen religiosa mediocre. Hacer, pues, este tipo de obras es fomentar la infracultura y por tanto es postura que debe considerarse antisocial y, en consecuencia, antirreligiosa”. VARGAS, Ramón de. *Génesis de un arte religioso*. Op. cit., p. 101.

⁴²³ Véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro*. Op. cit., pp. 111-132.

⁴²⁴ Ya en el principio del siglo XX Pulido comentaba, con relación a la falta de arte sacro contemporáneo de calidad, que esta situación era “... sumamente lamentable, pues se llenan algunas iglesias y capillas particulares con pinturas baratas, que son una verdadera profanación, en las que no se manifiesta ni la fe del Arte antiguo, ni el talento del pintor genial o estudioso”. PULIDO FERNÁNDEZ, Ramón. *La pintura religiosa*. Op. cit., p. 127.

⁴²⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., pp. 24-25.

⁴²⁶ Como nos comenta Vargas, “... el hecho de ser artista proporcionará a su obra un valor estético; la religiosidad, puesta al servicio de un arte sacro, impregnará a la obra de su autenticidad religiosa”. VARGAS, Ramón de. *Meditación Iconográfica*. Op. cit., p. 11.

⁴²⁷ El pintor Campos, el cual ha dedicado gran parte de su obra a la temática religiosa y sacra, nos comenta con relación a este hecho que “el arte religioso programático, como todo arte programático, se convierte fácilmente en manos de artistas mediocres, sin el sentimiento profundo, no ya de lo religioso, sino de lo artístico, en un arte formalista y estereotipado, vacío tanto de contenido sagrado, como de valor creativo. Estos artistas sin verdadero espíritu creador, sin talento, confunden ternura con blandura, sensibilidad con sensiblería, belleza con decoración, y mensaje con ilustración literaria. No saben, u olvidan, que verdad, bondad y belleza van siempre de la mano, aunque a veces, en una mirada rápida, no reflexiva, no seamos capaces de verlo. Son los autores de un arte religioso que no es arte, y tal vez no es religioso, aunque seguro que no es arte sacro, pues sólo a través del auténtico arte se accede a lo trascendente”. CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. Op. cit., p. 45.

⁴²⁸ Esta es la conclusión a la que llega el padre Aguilar cuando dice: “El descuido en la obra creadora de esas exigencias de calidad artística y funcionalismo litúrgico y la desorientada exigencia al artista de un expresivismo piadoso capaz de impresionar a la emotividad y sensiblería más bien que a una voluntad

otra parte, ha hecho la Iglesia, que la influencia que puede ejercer en los fieles las obras de mala calidad es, como ha quedado demostrado en los últimos siglos, muy perjudicial en su formación espiritual⁴²⁹; un arte sagrado de poca calidad puede “contaminar” la mirada de los fieles⁴³⁰. Por esta razón, no se debería olvidar que la calidad del arte sacro debe residir en la calidad y veracidad del artista para transmitir el mensaje divino al pueblo⁴³¹.

Por otro lado, otro aspecto a tener en cuenta, con relación a la calidad artística de una obra sacra, es la perfección a la que se debe llegar, en lo que se refiere a la representación trascendente y traducción plástica de una idea religiosa colectiva, teniendo en cuenta que dicha perfección no resida sólo en el goce estético producido por la mera contemplación de la obra.⁴³² La belleza artística de una obra sacra no debe ser un elemento meramente formal o externo, como se ha dicho anteriormente al hablar del aspecto negativo del ornamento; por ello, la Iglesia siente como una obligación en excluir y rechazar aquellas obras que no sean aptas para su uso sagrado y estén de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales, procurando que las imágenes no distraigan la atención de los fieles, sino que le lleve a la devoción⁴³³. La obra de arte sagrado debe ser un camino en movimiento hacia Dios, y no pararse en sí misma, pues puede caer en el error de convertirse en “ídolo”⁴³⁴. Además, y como nos

verdaderamente devota ha traído la doble y triste consecuencia de la desviación *beata* y de la esterilidad artística. Falsedad y decadencia en ambos campos, el religioso y el artístico”. AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Op. cit., p. 134.

⁴²⁹ Por esta razón, Merton asegura que “... los maestros, sacerdotes y padres no parecen darse cuenta de que el arte malo es dañino, y que el arte sacro realmente cristiano – el arte que es tradicional y genuinamente arte espiritual – ejerce una poderosa influencia formativa en el alma cristiana. Esta influencia es el algunos aspectos completamente irremplazable. Pero el arte malo ejerce una influencia igualmente poderosa en la deformación (...) Uno mira el arte malo, en la iglesia, en las revistas piadosas, en algunos misales y libros litúrgicos, en las llamadas pinturas *sacras*: uno se da cuenta de un vago disgusto e inquietud espirituales”. MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Hogar y Arquitectura nº 57. Madrid, 1965, p. 18.

⁴³⁰ Esta es la conclusión a la que llega Zunzunegui: “Se comprende fácilmente que la imagen, ante todo, debe ser obra de verdadera calidad artística, ya que se orienta a significar lo divino. Además por su constante gravitación sobre la sensibilidad de la comunidad creyente, debe ser algo que, desde el punto de vista estético, no contamine sino que limpie la mirada de quienes la contemplen”. ZUNZUNEGUI, José María. *La Iglesia, casa del pueblo de Dios*. Op. cit., p. 58.

⁴³¹ Fischer nos dice al respecto: “Los emisores directos o mediadores del mensaje divino alcanzarán la máxima calidad en su función cuando su esfuerzo sea máximo para interpretar con autenticidad este mensaje, o sea, cuando procuren que coincida su forma peculiar de transferir el mensaje con la esencia del mismo. La calidad del emisor es, pues, su Fe y su veracidad”. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Op. cit., p. 248. Además, la misma autora fija la calidad del arte sacro en varios ámbitos: en el medio material, en el medio emisor, en el medio receptor y como forma de devoción. Véase *ibídem*, pp. 225-262.

⁴³² Como nos apunta Hernández Díaz, con relación a las obras sacras, “... no basta con que sean comprendida y gozadas por los contempladores, sino que, destinándose al culto público, es decir, a la veneración de los fieles, han de significar una perfección en el logro representativo de las ideas que la colectividad católica tiene de los temas escogidos, en tal medida que la inteligencia los admire como productos superiores y la voluntad los escoja como bienes institucionales”. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Op. cit., p. 554.

⁴³³ Necesidad incluida en la *Ordenación general del Misal Romano*. Coeditores litúrgicos, 1979.

⁴³⁴ A esta conclusión llega Guardini al decir: “Tiene que transmitir un mensaje; tiene que preparar el camino a la imagen sagrada, tal como ésta habla al creyente desde la memoria de la Iglesia. Y, asimismo, tiene que señalar, a los ojos y al corazón de ese mismo creyente, el camino que lleva a Cristo, el cual, a su vez, guía hacia el Padre. Podemos, pues, afirmar que la auténtica obra de arte religiosa es, por su esencia, un camino, una vía. Vía de predicación y de actualización, hacia el creyente; vía de devoción y de amor, hacia Dios. Por ello, esa obra corre peligro cuando el carácter de vía se vuelve problemático;

recuerda Gascón, en la contemplación de una obra de arte sacro atrae antes su realidad espiritual que su calidad artística, pues a los fieles les llega con más facilidad lo primero⁴³⁵. Pero tampoco conviene olvidar que la Iglesia debe hacerse entender con el lenguaje propio de cada momento histórico, por lo que se hace inevitable la presencia de libertad para la participación del arte actual, aunque deben existir unas mínimas condiciones sólo exigidas por el funcionalismo reverente y honroso al culto divino; es decir, en toda obra de arte sacro debe existir “calidad artística y funcionalidad litúrgica, imprescindible para que el servicio al culto sea honorable y reverente”⁴³⁶. Por ello, la Iglesia, al decidir sobre la validez de una obra de arte sacro, debe tener mucha prudencia y fijarse en que este arte no tiene formas ni estilos inamovibles, sino que es cambiante en relación con el paso del tiempo:

“... la Iglesia es el juez de las necesidades del pueblo cristiano, los Pastores decidirán lo que conviene al culto de la comunidad que tienen a su cargo; pero tiene que cuidarse de fundamentar sus decisiones en motivos puramente estéticos o por referencias a un canon de Arte Sagrado inmutablemente fijo”.⁴³⁷

Lógicamente, todo esto requiere un diálogo fluido, a la vez que una mutua confianza, entre la Iglesia y el artista.⁴³⁸ Luego, es preciso que el personal eclesial tenga un contacto y una comunicación permanente con el mundo de la cultura y de los artistas, como nos dice el sacerdote Sancho, pues a través de su arte se puede llevar a cabo de una manera muy positiva la evangelización:

“... Hemos de promover un diálogo continuado con artistas y profesionales de la cultura, diálogos amistosos y francos, encuentros y contactos periódicos, para llegar a un conocimiento mutuo, para que también ellos se incorporen a la magna empresa de evangelización, a través de la imagen y de los signos. Y además, ellos, los artistas y creadores que con su sensibilidad exquisita y su capacidad de dar esos chispazos de belleza, porque las imágenes bien hechas son realmente relámpagos de belleza, que siempre serán camino hacia Dios”.⁴³⁹

Por último, hay que recordar que no debe confundirse la calidad de una obra sacra con la opulencia de sus materiales, y el pueblo debe reconocer en los objetos de culto sobre todo la belleza, por encima de la riqueza, pues “... la riqueza intelectual dice tanto o más que la material y se puede procurar siempre”⁴⁴⁰. Por lo tanto, en una obra sacra

cuando el movimiento no atraviesa la obra en ambas direcciones, sino que se detiene en ella. Tal vez habría que decir que, cuando esto ocurre, la obra se convierte en ídolo”. GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*. Op. cit., p. 61.

⁴³⁵ En concreto, Gascón piensa lo siguiente: “En consecuencia, el valor prevalente de una obra de arte cristiano es relativo a la realidad religiosa y espiritual allí representada. Es más, ha sido el valor de la verdad de fe y la emoción intensa de la experiencia religiosa que en el objeto artístico se trasmite lo que ha dado a ciertas obras religiosas su atracción espiritual ante el pueblo cristiano más que su calidad estética en sí misma”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 54.

⁴³⁶ AGUILAR, José Manuel. *Directrices y planteamientos*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 41.

⁴³⁷ ANDRÉ-VINCENT, I. Las exigencias de la comunidad cristiana. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 110.

⁴³⁸ Véase LÓPEZ, Julián. *Concreciones prácticas de la constitución sobre la sagrada liturgia para los artistas en la proyección de una nueva iglesia*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, p. 260.

⁴³⁹ SÁNCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., pp. 110-111.

⁴⁴⁰ POZO, José Manuel. *El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna*. Op. cit., p. 207.

hay que buscar antes la noble belleza, la cual debe residir siempre en la sencillez⁴⁴¹, que la mera fastuosidad, quedando así excluida la mediocridad, la falsedad o la fealdad⁴⁴².

⁴⁴¹ Como nos recuerda Estrada, el arte sacro “debe ser arte auténtico, en simplicidad de formas (...) Para ser auténtico, el arte no precisa de suntuosidad ni riquezas (...) La sencillez no implica en sí ausencia de arte. Es una fusión entre el principio general de simplicidad y el de autenticidad sin exceso de lujo”. ESTRADA, Gregorio. *El Concilio habla de Arte*. Propaganda Popular Católica. Madrid, 1964, p. 4.

⁴⁴² Este último razonamiento está íntimamente relacionado con la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, nacida en el Concilio Vaticano II, y con su capítulo VII “*El arte y los objetos sagrados*”. En concreto el artículo 124 de dicha Constitución dice lo siguiente: “Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad”. AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, p. 55.

5.- La Iglesia frente a los artistas

La relación entre la comunidad eclesial y los artistas en España ha sufrido diversos cambios durante el siglo XX. Se podría decir que durante la primera mitad del siglo no hubo apenas contactos, y cada uno trabajaba por su lado sin mantener ningún tipo de diálogo serio. La verdad es que la separación entre la Iglesia y los artistas no es propia de esta época, ya que se remonta a varios siglos atrás: si retrocedemos en el tiempo, vemos como prácticamente hasta la Edad Media no existían conflictos, existiendo una perfecta simbiosis entre los artistas y la comunidad eclesial, incluso muchos artistas eran monjes. Los problemas empezaron a aparecer cuando nacieron los gremios de artistas y se plantea la autonomía de la actividad artística, hecho que empezó a reconocer la sociedad misma a partir del Renacimiento.

En los siglos posteriores, como el XV ó XVI, los decretos papales sólo se ocuparán de la conservación de monumentos, sin preocuparse por los artistas del momento. Pero a partir de mediados del siglo XVI empiezan a surgir problemas con la publicación de un Decreto eclesial sobre las imágenes, mediante el cual se procede a cubrir la desnudez de muchas obras anteriores, o a destruir obras irreverentes o con inexactitudes históricas.⁴⁴³

De esta manera, y acercándonos a nuestra época, durante el siglo XIX tanto la Iglesia como el arte renovador parecen ignorarse, siendo la comunidad eclesial poco receptora con el arte moderno, y así continuará hasta mediados del siglo XX como dijimos anteriormente, cuando se hacía patente una gran desconfianza hacia los pintores modernos, exaltando y magnificando a los artistas del pasado:

“¿Qué pintor moderno ha llegado a ser más espiritual que Angélico de Fiesole y más espléndido y sugestivo que Mantenga, Rubens y Tiziano, y más exquisitos que Botticelli y Lippi, y más popular que Rafael y Murillo, y más expresivo y dramático que Van der Weyden y el divino Morales? Nadie. Estos artistas han espigado el campo del Arte religioso de tal forma, que es difícil encontrar algo que sea original, digno de aplauso y admiración”.⁴⁴⁴

Después de la segunda Guerra Mundial se produce un lento acercamiento, recomendándose un equilibrio entre el realismo y el idealismo. Con los papas Pío XII⁴⁴⁵, muy tímidamente y todavía con posturas demasiado conservadoras, y, posteriormente, Pablo VI, empiezan a plantearse la renovación de contactos con los artistas contemporáneos⁴⁴⁶, planteando la necesidad que tiene la Iglesia de no perder la amistad con los artistas:

“El Papa es vuestro amigo (...) Si la Iglesia no contara con vuestra colaboración, su ministerio sería incompleto (...) Tenemos necesidad de vosotros. Nuestro ministerio tiene necesidad de vuestra colaboración. Pues, como sabéis, nuestro ministerio es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del espíritu, de lo invisible, de

⁴⁴³ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit. pp. 225-229.

⁴⁴⁴ PULIDO FERNÁNDEZ, Ramón. *La pintura religiosa*. Op. cit., p. 120.

⁴⁴⁵ El Papa Pío XII, en la inauguración de una exposición de Fray Angélico, dijo a los artistas que cuando asumieran el encargo de una obra sacra debían sentir la misión a la que estaban destinados: “El arte como expresión estética del espíritu humano, si lo refleja en su verdad íntegra o, al menos, no lo deforma positivamente, es de suyo cosa sagrada y religiosa en cuanto interpreta la obra de Dios; más si su contenido y finalidad son los que Fray Angélico escogió para su arte, entonces se eleva a la dignidad de ministro de Dios, reflejando un mayor número de perfecciones”. PÍO XII, Papa. Recogido en FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 59.

⁴⁴⁶ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Ars Sacra nº 8. Madrid, diciembre de 1998.

los inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvase el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros. Es vuestra tarea, vuestra misión; vuestro arte consiste precisamente en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad...”⁴⁴⁷

Pero es en el Concilio Vaticano II⁴⁴⁸ donde se empieza a considerar la importancia que tiene la colaboración entre el clero y los artistas, relación que comienza a verse como necesaria e indispensable para acabar con la decadencia que el arte sacro arrastraba desde hacía siglos. Las principales normas se podrían resumir en cuatro puntos:

- a) *la Iglesia debe buscar el noble servicio de las artes, pero no como fin*
- b) *se debe aceptar el pluralismo estético de los diversos pueblos y regiones*
- c) *la Iglesia tiene el deber de conservar, adoptar y promover el arte religioso*
- d) *la Iglesia debe prestar apoyo tanto para la formación de artistas religiosos como en la recepción de obras de arte.*⁴⁴⁹

Como comenta el padre Aguilar, con relación a las normas conciliares creadas, con esta convivencia en libertad se debería conseguir una “... unidad de criterios esenciales y fundamentales; pero amplia y espontánea variedad en lo accidental, en la expresión formal que da margen a la creación original (...), mirando a la vez al clero y al artista y buscando la colaboración”⁴⁵⁰.

El Papa actual, Juan Pablo II, también ha disertado sobre y con los artistas, como el momento en el que, asistiendo a la Ópera de la Scala de Milán, indicó a los artistas que estuvieran presentes en la acción de evangelización de la Iglesia con “el magisterio de vuestro arte”⁴⁵¹. En la “Carta a los artistas”, publicada el 22 de abril de 1999, llega incluso a establecer una relación entre el artista y el Dios creador:

“... la mirada con que vosotros, al igual que los artistas de todos los tiempos, atraídos por el asombro del ancestral poder de los sonidos y las palabras, de los colores y de las formas, habéis admirado la obra de vuestra inspiración, descubriendo en ella como la resonancia de aquel misterio de la creación a la que Dios, único creador de todas las cosas, ha querido en cierto modo asociaros”⁴⁵².

Sin embargo, actualmente se podría decir que la contribución de los artistas a la labor de la Iglesia no ha sido todo lo extensa y profunda que se deseaba conseguir. Se ha hecho un esfuerzo por comprender el arte contemporáneo, pero no se ha avanzado, entre otros problemas, por la creciente secularización de la sociedad. De esta manera, los objetivos de la Iglesia respecto al arte religioso y sacro no han progresado todo lo que se pretendía, y se podría hablar, como dice Plazaola, de cierto “oscurecimiento de lo

⁴⁴⁷ PABLO VI en la audiencia privada que concedió a un grupo de artistas el 7 de Mayo de 1964. Recogido en ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., pp. 44-45.

⁴⁴⁸ En concreto con la promulgación de la constitución del “*Sacrosanctum Concilium*”, cuyo capítulo VII tratará sobre el arte religioso, capítulo que se desarrollará y analizará en el capítulo IV (tercera etapa: Arte sacro) de este Tesis doctoral.

⁴⁴⁹ Cfr. AGUILAR, José Manuel de. *Disposición y ornato de las iglesias para la celebración eucarística*. Op. cit., pp. 88-89.

⁴⁵⁰ AGUILAR, José Manuel. *Directrices y planteamientos*. Op. cit., p. 41.

⁴⁵¹ JUAN PABLO II, Papa. Recogido en CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 34. Otra reunión similar se desarrolló en Munich el 19 de octubre de 1980, y en febrero del 2000 Juan Pablo II se dirigió otra vez a los artistas, esta vez profesionales y creadores de la imagen visual, el sonido y la palabra.

⁴⁵² JUAN PABLO II. *Carta a los artistas*. Altair. Sevilla, 2000, p. 11.

religioso y lo cristiano” en nuestra cultura actual.⁴⁵³ En concreto, las aportaciones de pintores al arte sacro han sido más bien escasas, sobre todo en el último tercio del siglo XX, quizá motivadas por la falta de figuración en los movimientos contemporáneos, sin valorar debidamente la abstracción, la cual puede llegar a resultar muy útil y funcional en el plano litúrgico y, por lo tanto, válido para el arte sacro:

“No parece tan accesible a la colaboración en equipo la prestación propia del pintor, cuya presencia operante ha sido menos frecuente y afortunada en los interiores de los nuevos templos. Largo y difícil sería precisar las causas de ese absentismo plástico... No debemos olvidar que una indiscutible evolución espiritual y estética ha hecho insoportables e inadmisibles aquellas creaciones plásticas decadentes que muchas veces invadieron los templos en los dos últimos siglos. Pero el cambio excluyente de los temas figurativos no ha dejado sin objetivo a las posibilidades del pintor, puesto que los factores eminentemente plásticos – como son la luz y el color –, con las más variadas formas y técnicas artísticas, han de intervenir de un modo bastante decisivo en la matización del ambiente sacral, y para ello será muchas veces decisiva la sensibilidad propia del pintor”.⁴⁵⁴

Por esta razón, muchas veces la colaboración del pintor se ha decantado por el diseño de vidrieras, en cuya realización sigue contando con dos elementos imprescindibles en su arte como son la luz y el color.

Como conclusión se podría decir que si la Iglesia quiere estrechar los vínculos con los artistas, debe aceptar “la novedad del lenguaje artístico actual, con sus ambigüedades”⁴⁵⁵. También se debe producir una invitación clara a los artistas agnósticos, o que se sientan alejados de la Iglesia, de calidad a participar en la expresión de lo sacro. Lo que debe quedar claro es que la Iglesia necesita del arte, y no de un arte muerto y sin sentido, sino de un arte contemporáneo que exprese los sentimientos de una comunidad según el lenguaje plástico de su época:

“Tenemos que volver a ser aliados. Os debemos pedir todas las posibilidades que el Señor os ha concedido en el ámbito de la funcionalidad y facilidad, y por tanto que hermanan el arte con el culto a Dios. Debemos dejar que vuestras voces canten libre y poderosamente como son capaces... Repito, nuestro pacto está firmado. Ahora os corresponde a vosotros suscribirlo”.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit. y PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit. pp. 225-229.

⁴⁵⁴ AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 59.

⁴⁵⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit. p. 230.

⁴⁵⁶ Palabras de Pablo VI, papa, comentando, en un discurso ante artistas en la misa de la Ascensión, el pacto entre la Iglesia y los artistas para dar culto a Dios, el 7 de Mayo de 1964. Recogido en AGUILAR, José Manuel. *El Papa Pablo VI. Las artes y los artistas*. Ars Sacra nº 57. Madrid, julio-septiembre de 1978, p. 66.

III

DISPOSICIÓN DEL PUEBLO: ANTE UNA PEDAGOGÍA ESTÉTICA COMUNITARIA

III

DISPOSICIÓN DEL PUEBLO: ANTE UNA PEDAGOGÍA ESTÉTICA COMUNITARIA

“Rebajar el arte sagrado para ponerlo al nivel de las gentes ya no es un acto de fe, es un acto de propaganda”⁴⁵⁷

Otro de los problemas que aparecen en el arte sacro del siglo XX, y que muchas veces ha condicionado su resultado, es la aceptación, por parte de la comunidad de fieles, de un arte sagrado que corresponda con su época contemporánea, es decir, con el arte moderno. Observando la realidad social de la Iglesia, se podría afirmar que la comunidad cristiana no está preparada para aceptar un arte cristiano de hoy, de acorde a la sensibilidad estética contemporánea.⁴⁵⁸ Ya tratados los problemas a los que se enfrentan los artistas al crear arte sagrado, aparece ahora la pregunta de quien es el culpable de la falta de comprensión del arte moderno, y a quien le corresponde subsanar este problema; vuelven a estar en juego los tres factores principales en el arte sacro, como son el artista, la Iglesia y el pueblo.

Bien es verdad que hay que reconocer que el arte contemporáneo, fuera del ámbito de lo sagrado (en cuanto manifestación de una fe religiosa), tampoco es comprendido ni aceptado por una gran parte de la sociedad en general⁴⁵⁹, así como tampoco son comprendidos los fines de dicho arte⁴⁶⁰. Por lo tanto, es posible que el problema esté presente ya en el nivel de lo profano, ya que la sociedad, de manera irresponsable, no respeta debidamente la labor del artista y no se esfuerza por comprender su trabajo⁴⁶¹. Por ello, es improbable que la obra religiosa de muchos artistas esté lo suficientemente clara para el gran público, ya que tampoco es entendida su obra profana⁴⁶². Y muchos

⁴⁵⁷ BRAQUE, Georges. Frase que el pintor confía al padre dominico Couturier en una entrevista publicada en la revista *L'Art Sacré*, en mayo-junio de 1952. Recogido en OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Editorial Casal I Vall. Andorra, 1960, p. 96.

⁴⁵⁸ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., p. 1017.

⁴⁵⁹ Como dice Plazaola “... para que este nuevo lenguaje de las artes plásticas pueda ser entendido y aceptado, es necesario que los fieles vayan abriendo su sensibilidad de una manera más consciente y deliberada de la potencia expresiva y connotativa de las puras formas plásticas”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Chillida. Homenaje a San Juan de la Cruz*. ARS SACRA, nº 1. Madrid, 1997, p. 27.

⁴⁶⁰ Así piensa el sacerdote Camprubí al decir: “Falta una educación artística que enseñe a comprender cómo el fin del arte – crear belleza, buscar belleza, traducir en signo sensibles y visibles este concepto abstracto que es la belleza – no termina en los simples juegos de formas, sino que esta belleza se crea, en último término, a través de estas formas de la obra de arte, en la inteligencia y en el corazón de cada individuo”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 170.

⁴⁶¹ Maritain nos aclara esta responsabilidad social cuando dice: “... el deber primario de la comunidad humana respecto al arte es respetarlo, respetar su dignidad espiritual e interesarse en su proceso vivo de creación y descubrimiento (...) Al juzgar las realizaciones artísticas de sus contemporáneos, el público tiene una responsabilidad, tanto respecto del artista como respecto de sí mismo, en la medida en la que tiene necesidad de la poesía y la belleza. El público debería darse cuenta de esta responsabilidad”. MARITAIN, Jacques. *La responsabilidad del artista*. Op. cit., p. 83.

⁴⁶² Esta es la conclusión que se desprende de las palabras del historiador Gállego cuando habla del mal gusto estético del público en general: “... el arte actual parece apartado de la inmensa mayoría de los espectadores (...) Queda así el arte actual limitado al interés, más o meno sincero, de una minoría más o menos selecta, dividida, a su vez, en infinitud de sectas y subsectas que se ignoran o se detestan mutuamente. ¿Cómo, en tales condiciones, va a elegir el prelado o fundador un estilo artístico que pueda satisfacer al común de los fieles? Cuanto más *de vanguardia* quiera mostrarse, más arriesgará a la censura

son los que piensan que si este arte, en el ámbito de lo profano, no es comprendido por el pueblo, no debería ser usado en el arte sacro⁴⁶³. Además, existe un problema cuando el hombre de a pie tiene la sensación de que el arte religioso está separado del arte contemporáneo y, sin embargo, cuando no lo está no es comprendido ni aceptado:

“... existe la sensación de una especie de divorcio, de incapacidad de expresar los contenidos de la fe tanto en los templos, con la arquitectura, la escultura o la pintura, con los moldes y formas contemporáneas. Tenemos la impresión de que o se repiten y se copian modelos antiguos, y entonces digamos que *canta mucho* porque enseguida se ve que es una reproducción, o cuando vemos algo realmente distinto, nuevo, nos incomodamos. No sé si es problema de falta de educación de la comunidad cristiana o de falta de aprecio, como se decía antes, por esa búsqueda que ha nacido del arte. No sé dónde está el problema, quizá también en la falta de vitalidad y de creatividad de nuestras comunidades...”⁴⁶⁴

Existe en el siglo XX, pues, un divorcio entre arte y sociedad, y, como consecuencia, entre los artistas y la comunidad católica.⁴⁶⁵ Como nos dice Plazaola, parece que “en los tiempos actuales ese equilibrio, esa especie de simbiosis entre artista y sociedad, se ha quebrado”⁴⁶⁶. Muchos achacan esta separación, desde tiempos de la Ilustración, a la gran relevancia dada a la razón, desechando a su vez los valores poéticos y cercanos al misterio⁴⁶⁷. Como consecuencia ante esta separación, el pueblo ha reaccionado de dos formas: por un lado, se ha perdido el buen gusto, y se ha olvidado la belleza en sí mismo de las cosas, desligándose a la vez de la función y la forma, y

de los exquisitos, perdiendo de paso el favor del pueblo, que sigue sin dudar de la belleza de los santos de tipo sansulpiciano”. GÁLLEGO, Julián. *El arte actual y la expresión de lo sagrado*. Goya nº 34. Madrid, 1960, p. 238.

⁴⁶³ Así opina al artista Cobos al decir: “Hay que descender al terreno de las realidades, y si es cierto que los modos expresivos plásticos actuales no son populares ni en lo profano, serán evidentemente inadecuados como vehículo hacia Dios. Los templos destinados al culto público no se hacen para minorías selectas”. COBOS, Antonio. *Las representaciones plásticas religiosas deben huir de un exagerado afán modernizante*. Diario Ya, nº 6110. Madrid, 23-3-1958., p. 13.

⁴⁶⁴ RESTÁN, José Luis. Moderador del diálogo en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 167.

⁴⁶⁵ Con relación a esta tesis, Fray Mauricio Begoña nos dice que “hay que resaltar la disociación, actualmente existente, entre arte y sociedad católica en general. El arte mira con rebeldía y recelo la vida y norma católicas, cuando no las ignora y las menosprecia del todo. Y vastos grupos de la sociedad católica, sin excluir los que tienen una misión pública de acción social, viven al margen de las manifestaciones y de los intentos del arte o lo desconocen y desdennan (...) Lo que sí es indudable es que sumados estado social, poco favorable a la vida católica, e intimidad del artista no regida por principios y prácticas morales y religiosas, no se puede esperar un reflorecimiento del arte religioso”. BEGOÑA, Fray Mauricio. *Arte, ciudad, Iglesia*. Studium. Madrid, 1951, pp. 58 y 63.

⁴⁶⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La nueva sensibilidad y el arte sacro*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, p. 79.

⁴⁶⁷ Éste es el caso del profesor Burgaleta, el cual comenta al respecto: “... Después de muchos siglos de liderazgo en el campo del arte y de haber mostrado a la sociedad el camino a seguir, la situación ha cambiado por completo y la Iglesia ha quedado a la zaga en un campo en el que durante tanto tiempo ha sido puntera (...) Este fenómeno es perfectamente comprensible y explicable si tenemos en cuenta la opción por la que la sociedad civil, cada vez con más fuerza, se ha ido decantando: la de una defensa sin límites de la razón instrumental y un abandono, en la misma proporción, de todos aquellos asuntos que no fueran explicables a través de dicha razón (...) Sin negar los grandes beneficios que el estado de cosas derivados de la Ilustración ha producido en nuestra sociedad, haciéndola más justa y tolerante en muchos aspectos, es necesario reconocer también que esta entronización de la razón ha supuesto un gran empobrecimiento social y cultural al renunciar a todos aquellos campos de experiencia que no son aplicables desde el punto de vista racional. Así el arte se ha convertido en un lenguaje de eruditos y ha sido en gran parte expulsado del mundo y encerrado en los museos...”. BURGALETA, Pedro. *El reencuentro del arte y el cristianismo*. ARS SACRA Nº 14-15. Madrid, Septiembre 2000, p. 67.

cayendo en un “culto a lo bonito”; por otro, “lo bonito” se busca en formas del pasado, con unos esquemas estéticos ya superados⁴⁶⁸. Y en este punto la Iglesia demuestra parte de su culpa cuando no acepta las innovaciones plásticas del arte contemporáneo, por suponer que no están en sintonía con el sentimiento del pueblo, lo cual conlleva la poca preocupación por la falta de evolución que puede sufrir con este proceder el arte sacro⁴⁶⁹.

Sin embargo, si hablamos de separaciones también hay que citar la de los artistas, y la población en general, respecto a la religión; existe una falta evidente de fe, lo cual podría explicar la decadencia del arte sacro actual. Por esta razón, se podría culpar también al pueblo por su dejadez en la asimilación del arte sacro contemporáneo, pues ello denota una gran falta de vitalidad como comunidad cristiana⁴⁷⁰. Bajo esta situación, hay quien afirma que para que exista un arte sagrado y cristiano entendible por los fieles, debería asimismo existir una auténtica colectividad cristiana, entre artistas y pueblo, que fuera indisoluble; el pueblo no llega a entender el arte cristiano porque éste no se hace público, y por ende no puede ser cristiano, religión basada profundamente en lo social y comunitario:

“Aun los cristianos permanecen ajenos a la comprensión del arte cristiano, porque la fe y la vida cristianas (...) no han llegado sin embargo a cristianizar la sociedad como tal, a formar un *alma colectivamente cristiana*. Y por eso el arte cristiano, cuando existe, no es un *arte popular*; aun para los cristianos no ha llegado a constituir un estilo cristiano”.⁴⁷¹

Ante este dilema, Plazaola hace una profunda reflexión, preguntándose si es posible que pueda cristianizarse un arte en el que el tema pasa a segundo plano, para centrar su interés en la vivencia del sujeto humano dentro de una acción o vida. Dentro de esta línea de pensamiento, es interesante resaltar el concepto del hombre contemporáneo de Heidegger cuando afirma que “el ser no es sino que acontece”; o la opinión de Kierkegaard cuando dice que el hombre actual quiere vivir de sorpresa en sorpresa, en

⁴⁶⁸ Cfr. RIBAS Y PIERA, Manuel. *Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel*. Op. cit., p. 364.

⁴⁶⁹ Así se expresa el presbítero Trens al decir: “De ahí que la principal y reiterada preocupación de la Iglesia sea el *carácter insólito o desacostumbrado* que puede ofrecer cierta clase de obras de arte religioso. Es decir: la incompatibilidad entre una obra de arte sagrado y la cultura y sensibilidad general de la época. Es posible que con tal proceder quede rezagada en relación con las precoces manifestaciones de arte profano. Pero es más que posible que el arte sagrado gane en permanencia y personalidad de sus manifestaciones externas”. TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Op. cit., pp. 106-107.

⁴⁷⁰ Como manifiesta Vivanco: “Ahora bien: aunque la misión específica de la Iglesia en este mundo no sea la de producir obras de arte, la falta de un arte religioso vivo, ¿no implica una falta de vitalidad en el cuerpo militante de la Iglesia? No echo la culpa sobre los clérigos, sino sobre los laicos. Porque aquí sí conviene distinguir bien entre la jerarquía eclesiástica y el laicado, y las misiones propias de una y otro. A la jerarquía competen los problemas de la pureza del dogma; pero al laicado, que en cuanto a la pureza está protegido, por así decirlo, por la autoridad de la jerarquía, competen los problemas de su vitalidad, es decir, de sus nuevas posibilidades de contagio”. VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*. Op. cit., p. 175.

⁴⁷¹ DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 174. El mismo autor añade: “En una palabra, el arte religioso moderno no resucitará ni con aplicar el arte moderno al tema cristiano, ni tampoco con resucitar un arte cristiano antiguo (el gótico, v. gr.). En el primer caso tendríamos un *arte auténtico*, que nace del alma moderna, pero no un *arte cristiano*, porque ese alma no es cristiana; en el segundo tendríamos un *arte cristiano*, pero un arte arqueológico y muerto, un arte que no brota de la vida del alma moderna ni responde al modo suyo de experimentar y expresar la belleza. Es menester purificar y cristianizar al alma colectiva y con ello también y sobre todo el alma de los artistas e infundir así la belleza sobrenatural cristiana en el alma moderna, bautizarla, para que al experimentar y decirse a sí misma su propia belleza, según su modo y estilo también propio, exprese y diga en ese estilo la belleza cristiana de que está colmada”. *Ibidem*, p. 176.

“estado estético”, vivir permanente. Por este camino, se llega a la conclusión de que sería muy positivo para la Iglesia el uso artístico del *happening*, pudiendo inspirar la liturgia por la afición en el acontecer y devenir de la acción. Así, se presenta muy interesante el hecho de que el arte contemporáneo necesite un público agente y participante, y que el artista necesite del “otro”; por ello, existen muchas galerías que piden, a veces, la intervención del público, por no hablar de la estética de la cultura de masas, si se asume como una experiencia estética que surge de una experiencia de comunidad⁴⁷². Esto, según Plazaola, es bueno y aprovechable para el arte religioso, y concuerda con la idea participativa de los preceptos redactados en el Concilio Vaticano II⁴⁷³.

El problema, pues, para la comprensión del arte moderno no viene del estilo empleado, sino de que cada artista crea un lenguaje para expresarse, y es complicado que la comunidad, generalmente poco versada en estética, acepte todas estas variantes⁴⁷⁴. Dentro de estos problemas de incomprensión destaca la presencia del simbolismo, con un marcado carácter personal y subjetivo en el arte contemporáneo, lo cual repercute en el arte cristiano actual, pues cada artista busca ese simbolismo como puede, ya que hasta los símbolos cristianos del Medioevo se nos han hecho incomprensibles. Existe, pues, en el arte actual un predominio del Yo del artista, que prima sobre los gustos y preferencias de la comunidad⁴⁷⁵. Claro está que, dentro del arte sacro, el mantenimiento del equilibrio entre la expresión libre del artista y la comprensión o aceptación por parte del pueblo corresponde a la Iglesia.⁴⁷⁶ Pero, como

⁴⁷² Dentro de esta línea de pensamiento, existen artistas, como el escultor Ferrant, que plantean como posible solución al divorcio entre el arte y el pueblo la práctica del hecho artístico por parte no sólo del artista, sino también del público: “Tal vez la cuestión entrara en su cauce, si entre las devociones del creyente estuviese el arte, practicándolo incluso en sus ocios, como un rezo, y colocándose luego el producto en los altares al igual que han figurado los exvotos (...) Y es que para elevar a categoría de arte lo que degeneró en falsedad industrial, no vislumbro otro camino que el de una actividad que directamente arranque del alma. Del mismo modo que ha resultado sorprendente el arte de los niños tan pronto como se les puso en condiciones de expresarse a su modo, podría ocurrir si los creyentes tomaran contacto con las artes; pues lo más probable es que se reflejara en ese contacto el último reducto de su inocencia”. FERRANT, Ángel. *Escultura religiosa*. Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, p. 30.

⁴⁷³ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., pp. 1009-1011.

⁴⁷⁴ El mismo Plazaola nos dice al respecto que “el problema no surge tanto por razón de la apariencia irrealista y abstracta que pueda darse a la imagen. Ejemplos ha habido en la Historia para curarnos de espanto hoy. Lo que constituye el fondo del problema es la babelización del lenguaje, el caos y la innumerable variedad de maneras expresivas que fatigan y desconciertan al público piadoso. Cada artista ensaya su propio dialecto; cada obra necesita un glosario que nos inicie en la significación de sus formas. La incomunicabilidad que se reprocha al arte moderno – y que constituye una acusación capital cuando se trata de arte religioso – no proviene de que sea abstracto, o expresionista, o surrealista, sino de que se obliga al público de una misma época a digerir esos y otros infinitos estilos y maneras constituidas por alfabetos propios de cada artista”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 459.

⁴⁷⁵ El catedrático Camón Aznar profundiza en este problema al decir: “Este subjetivismo trae como consecuencia inmediata una forzosa originalidad. Pero no una novedad que arranque de supuestos comunales, sino una originalidad absoluta, total. Una originalidad ineludible desde el momento en que el artista se encierra en su alma. Y tan diferentes como esas almas serán las formas que las encarnan. La personalidad es hoy integral y su manifestación artística producirá obras sin tangencia posible”. CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Op. cit., p. 142.

⁴⁷⁶ Como nos dice Azcárate, “es indiscutible la valía de muchos aspectos del arte de nuestro tiempo, como es también indudable la carencia de un valor expresivo espiritual en la mayor parte de las obras que contemplamos y la desorientación que provocan en la mayor parte de las ocasiones. Por ello ha de ser labor de la Iglesia, en su tarea promotora y encauzadora, la que dentro de este Babel artístico, a la que se refería recientemente Pablo VI, vaya aceptando o discriminando lo que debe o puede ser aceptado”.

hemos visto en el capítulo anterior, hay que tener mucho tacto y preparación para que la libertad del artista no se vea menoscabada, si ello pudiera influir negativamente en el resultado final. La Iglesia no puede pretender un arte “fácil” por parte de los artistas, y los cristianos deben procurar abrir bien los ojos ante el arte contemporáneo. Corresponde, pues, a los eclesiásticos tener una buena educación artística que corresponda con su época contemporánea, esforzándose en entender y sentir el arte de hoy⁴⁷⁷, sin criterios que estén caducos y correspondan a tiempos pasados, sino que sean de plena vigencia:

“La prudencia de la Jerarquía, a quien compete la vigilancia de los lugares de culto, y la decisión sobre situaciones de tensión en el interior de la comunidad cristiana, debe tener en cuenta la voz de los fieles que invocan el respeto a la santidad del tema y a la sensibilidad colectiva. Pero también deberá examinar hasta que punto es objetivo un rechazo basado probablemente en argumentos que sólo son manifestación de una sensibilidad pasajera, cuando no de un gusto trasnochado”.⁴⁷⁸

Por lo tanto, la Iglesia debe tener gente preparada en su seno para mantener ese equilibrio a que nos referíamos anteriormente, basado en el discurrir de un arte actual y de calidad, que pueda ser compaginado con el gusto y la preparación de la comunidad religiosa.⁴⁷⁹ Se debe encontrar el camino por el cual, sin hacer renunciar al creador de su ser artístico, se haga a la comunidad partícipe de lo expresado⁴⁸⁰. Ciertamente es que, dentro del arte sagrado, es importante observar el hecho de quienes van a ser las personas a las que va dirigido, pues según sean como sean los fieles así será interpretado el arte que contemplan⁴⁸¹. Se debe tener en cuenta, pues, tanto por parte del artista como de la Iglesia, quien es el destinatario de la obra a realizar⁴⁸², pues así se tendrá que crear en consecuencia con la capacidad cultural y religiosa de dicha comunidad receptora:

AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 280.

⁴⁷⁷ Como dice Kapellardi, “... una Iglesia que, pretendiendo asimilar con rapidez el nuevo lenguaje de la plástica (...), se muestra fuertemente reacia a aceptarlo, se cierra a uno de los dones del Espíritu Santo”. KAPELLARDI, Egon, recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., p. 1023.

⁴⁷⁸ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La nueva sensibilidad y el arte sacro*. Op. cit., p. 80.

⁴⁷⁹ Como nos dice Plazaola, “... si el creyente tiene una suficiente preparación como para entender que el arte, cuando es auténtico, debe reflejar la cultura de cada época, estará más preparado para gustar y comprender el arte vivo que le rodea”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 31.

⁴⁸⁰ Esta preocupación por la comprensión del pueblo respecto a las obras sagradas siempre ha existido en la Iglesia, despreocupándose, en cierta manera, de otras cualidades como puede ser la calidad artística de la obra. Así, como nos dice Hernández Díaz cuando otorga al arte sacro un carácter docente, la Iglesia siempre ha mantenido una “severa fiscalización de las obras sagradas, para que éstas – en lo ideológico – mostrasen su doctrina de forma tan clara y comprensible que estuviera al alcance de todos”. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 542.

⁴⁸¹ De acuerdo con este planteamiento, Pérez Gutiérrez piensa que “... la revolución del nuevo arte sagrado se llevará a cabo a partir de uno de los elementos – no diré el único, pero sí uno de ellos ciertamente –, imprescindibles: los ojos que van a contemplarlo. El arte varía según las exigencias ópticas de sus contempladores; me parece que este aspecto se olvida en exceso. Es precisamente lo que los ojos quieren ver, lo que el arte acaba siempre por ser. Ahora bien, esos fieles – *sujeto del arte religioso* – al abrir los suyos a la expresión de lo sagrado que se les ofrezca, no desde la costumbre del espectáculo, sino desde la objetividad del misterio concreto del culto, querrán a todo trance presenciar otra cosa, encontrarse con otro rostro de lo sobrenatural, un rostro que corresponda a su semblante rescatado, al que ellos tienen dichosamente en sus entrañas dibujado”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p.128.

⁴⁸² Valorando la importancia que tiene, en la creación de espacios sagrados, la comunidad que va a ocuparlos y utilizarlos, Gómez Segade señala que “ante el reto de expresar nuevas formas de vivir la fe, y

“No es igual la imagen destinada a la clausura de una comunidad de vida contemplativa o que por regla destine gran parte de su tiempo a lucubraciones filosóficas o teológicas, que las que hayan de mostrarse en parroquias de grandes masas de obreros; y aun dentro de ellas, puede haber pueblos o regiones en que la mayor o menor cultura de éstas, la más intensa o superficial formación religiosa, permita matizar en la imaginería correspondiente”.⁴⁸³

La obra de arte sacro ha de guiarse también por la necesidad de hacer comprender algo, y expresarlo a una comunidad, y esta labor corresponde al artista llevarla a cabo.⁴⁸⁴ Ya a mediados del siglo XX, y ante la tímida, pero imparable, colaboración del arte contemporáneo con el arte sagrado, se dudaba de la viabilidad de un arte sacro moderno que debía ser necesariamente entendido por la gente de este tiempo⁴⁸⁵. Dentro de esta línea de pensamiento, podríamos decir que la funcionalidad de una obra sacra no tendría sentido si dicha obra no es entendida por quien la contempla⁴⁸⁶; luego, si la comunidad no recibe ningún tipo de mensaje, ya sea sensitivo, intelectual o de otro tipo, de las obras de arte que se encuentra en los templos⁴⁸⁷, dichas obras no cumplen con la finalidad para la que fueron creadas y, por lo tanto, pierden el carácter funcional que toda obra de arte de este tipo debe poseer⁴⁸⁸. Así pues, el artista debe tener en cuenta

nuevas formas de espacio para la experiencia religiosa, hay que tener en cuenta también la nueva psicología del hombre de hoy, y no solamente las ideas del artista o el empeño de la autoridad eclesiástica”. GÓMEZ SEGADÉ, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 284.

⁴⁸³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 565.

⁴⁸⁴ Pérez Gutiérrez nos recuerda que “... la indignidad del arte sagrado ha sido la consecuencia de una total desatención a las necesidades bajo la premura de los gustos, y parece obvia la penitencia que consista en cerrar los ojos a unos gustos subjetivos y particulares, y abrirlos y enseñárselos a abrir a los demás, a unas necesidades definitivas. Si es un lenguaje de formas lo que se va a erigir parece obvio que sea un lenguaje comprensible por aquellos a quienes se dirige. No lo podrá ser si no se tiene en cuenta estas dos cosas: quiénes son sus destinatarios y qué es lo que hay que hacer llegar hasta su comprensión”. *Ibidem*, p. 138.

⁴⁸⁵ Ochsé se preguntaba en 1960 si era posible, dentro de la necesaria evolución del arte sacro, la aceptación por parte del pueblo de un arte religioso contemporáneo: “... ¿será favorable al desarrollo de un arte sagrado, que, para merecer su nombre, deberá con todo hacerse asequible a las masas del siglo XX?”. OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 127.

⁴⁸⁶ Como nos dice el sacerdote Camprubí, cuando se introduce el arte contemporáneo en lo sacro “se trata de dar cauce a estas tendencias, que son necesidades vitales, dentro de unas formas adecuadas a la mentalidad de nuestra época. Y adecuadas a los medios y a las posibilidades. Dentro de la Iglesia el arte nunca ha sido ininteligible, aunque haya sido difícil. Si hay que asistir a unos cursillos de capacitación antes de poder mirar con provecho una imagen de la Virgen, es que este arte que la ha producido o, por lo menos este artista, han perdido el camino o lo han andado con excesiva prisa”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 88.

⁴⁸⁷ Además hay que tener en cuenta que la percepción adecuada de la belleza y la calidad estética requieren, como nos dice Maldonado, de la participación del espectador con todos sus sentidos: “Lo bello requiere una respuesta de todo hombre aunque en un primer momento sea percibido por medio de un solo sentido. Cuando el mundo íntimo de un inspirado fragmento de música o de una pintura realmente artística se nos abre y nos cautiva, entonces nos hallamos presentes a esa experiencia estética con todos nuestros sentidos exteriores e interiores. Y toda personalidad humana comienza a vibrar, deviene caja de resonancia de esa belleza que se apodera de nosotros”. MALDONADO, Luis. *Liturgia y belleza. Estética y Arte en la celebración cristiana*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 43.

⁴⁸⁸ Gómez Segadé también encuentra problemática esta cuestión cuando dice que “al igual que se dijo del arte contemporáneo, también el arte religioso que asume los criterios formales de la vanguardia puede ser cuestionado por su dificultad de comprensión. Pero con el agravante de que, si el arte profano disfruta de cierta autonomía, la funcionalidad tradicionalmente catequética del arte sacro exige más inteligibilidad aún para la expresión de lo religioso”. GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 195.

que su obra puede tener una misión didáctica con dos objetivos: enseñar y contemplar⁴⁸⁹. Por esta razón, como nos recuerda Gómez Segade, la funcionalidad se debe concretar “en una representación comprensible para todos, y no sólo para unos pocos, sean estos beatos a la antigua, o iniciados de vanguardia”⁴⁹⁰. Y, en nuestro país, el porcentaje de población preparada estéticamente es, desgraciadamente, muy bajo, siendo muy poco homogénea su formación, lo cual es un problema para la introducción del arte contemporáneo en los templos:

“La comunidad católica en cuanto tal se encuentra escindida y una minoría que, fiel a su tiempo, ha abrazado con decisión las tendencias modernas se halla cercado por una *plebs* (...) inerte, apegada a lo recibido y sólito”.⁴⁹¹

Dentro de esta línea de pensamiento, hay quien opina, probablemente con razón, que el artista, al crear, debe tener en cuenta el entorno particular de cada comunidad. De esta manera, el arte debe tener libertad en su manera de expresarse en las diferentes iglesias de cada pueblo o nación, siempre que contribuya a la belleza de los edificios y de los ritos litúrgicos. Es decir, que en la expresión de dicho arte es conveniente que, de alguna manera, se reflejen las materias, formas y colores familiares a ese pueblo o nación donde se encuentre el templo, en consonancia con su tradición y forma de vivir.⁴⁹²

Por otro lado, existe también una corriente de opinión que piensa que el arte contemporáneo y actual debe introducirse en la Iglesia, a pesar de que el pueblo no lo entienda. Esto no debe ser una excusa para no introducir el arte actual en los templos⁴⁹³, por lo que la Iglesia debe estar comprometida con el lenguaje actual y renovador en su pastoral litúrgica, depositando confianza en los artistas con decidida energía, sin temor a la incomprensión popular⁴⁹⁴. Deberá corresponder a dicha Iglesia el implantar una

⁴⁸⁹ “La misión didáctica de las artes plásticas deberá desarrollarse con una discreción y orden de valoración, para que a la par que enseñan, sirvan – sin estorbar – para avanzar hacia la plenitud de la contemplación, evitando aquellos excesos de sentimentalismo, la preocupación por lo trivial y anecdótico sobre lo principal y al esquematismo y excesiva sistematización de fórmulas que resecan y paralizan la vida y sabor propio del misterio”. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 50.

⁴⁹⁰ GÓMEZ SEGADE, José Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Op. cit., p. 268.

⁴⁹¹ LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Op. cit., p. 188.

⁴⁹² Véase LÓPEZ, Julián. *Concreciones prácticas de la constitución sobre la sagrada liturgia para los artistas en la proyección de una nueva iglesia*. Op. cit., pp. 44-46.

⁴⁹³ Esto es lo que opina Capdevila al hablar de este problema: “Se dice con mucha frecuencia que el arte sacro está destinado a edificar al pueblo y que le arte moderno no cumple esta misión porque el pueblo no lo entiende. Nada más falso. Lo que ocurre es que, en ciertos sectores de nuestro mundo cristiano (me refiero a España especialmente), se viene dando al arte sacro una curiosa interpretación arqueológica-sentimental que ni corresponde al nivel de una mediana cultura ni a los altos fines a los que está dedicado el culto. El único arte verdadero es el arte que refleja la época en que éste se ha producido. Para el culto de un Dios verdadero no puede usarse más que un arte verdadero”. , Manuel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?* Op. cit., p. 31.

⁴⁹⁴ Con relación a este planteamiento, Plazaola piensa que “la autoridad eclesiástica, por su parte, debe caer en la cuenta de que la vida y la juventud perenne de la Iglesia debe manifestarse en un arte perennemente renovado. A un obispo, a un párroco, no podrá exigírseles que dediquen mucho tiempo a una personal iniciación en materia artística. Pero sí, por sí mismos o por testimonios fehacientes, están persuadidos de la capacidad creadora de un artista, podrá y deberá exigírseles un acto de confianza en él, allí donde no se les imponga la evidencia. El miedo al *scandalum pusillorum* no debe ser razón para condenar una obra de arte... Porque se tiene miedo de la *impresión* que ha de producir en los más conformistas y rutinarios, se echa al cesto un proyecto valiente que se imponía por su misma cohesión interna, por la firmeza y seguridad de su estilo, y se obliga al artista a compromisos y transacciones que

especie de catequesis pictórica o artística, “... que explique al Pueblo de Dios cómo el arte moderno también a su manera está significando su voluntad de trascendencia y su voluntad de ponerse al servicio de lo sacro”⁴⁹⁵. Este planteamiento se basa en la defensa de que en la expresión artística se trata de ser uno mismo, y el artista debe buscar la verdad, no el consenso. El artista no tiene por qué ceder necesariamente al mal gusto del pueblo, aunque haga lo posible porque éste entienda su obra, y, como dice Musso, “el artista no es el servidor de los gustos del público, sino el servidor de su fe”⁴⁹⁶.

Además, es muy probable que si contamos con este factor “a priori”, es decir, la comprensión por parte de una comunidad no necesariamente preparada, la ejecución de la obra se vea negativamente influenciada⁴⁹⁷. No se puede menoscabar la calidad de una obra sacra por culpa de la insensibilidad de una comunidad; se hace necesaria, pues, una “verdadera calidad artística, por activa y por pasiva, es decir, sensibilidad creadora en unos y sensibilidad receptora en otros”⁴⁹⁸. Por estas razones, hay que tener cuidado con los falsos intentos de algunas obras que, por querer ser agradables, caen en lo dulzón, perjudicando el aprecio y la educación del pueblo⁴⁹⁹. Así, el artista debe expresar el absoluto desde su interior, con sinceridad y sin adaptar su arte a la presión de una comunidad poco preparada⁵⁰⁰, y si dicha comunidad, posteriormente, no lo entiende es otro problema.

Ese otro problema significa que, de alguna manera, también hay que dedicar esfuerzos para enseñar a ver⁵⁰¹, pues el pueblo no siempre está preparado estéticamente para aceptar el arte sacro actual⁵⁰², llegando a tener, en la mayoría de las ocasiones, un gusto mal formado que hay que tratar de corregir con ayuda del clero y de los artistas:

desfiguran la integridad originaria del proyecto”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 93.

⁴⁹⁵ PLANELL, Joaquín. *Nuevas fuentes de inspiración del arte cristiano*. Op. cit., p. 129

⁴⁹⁶ MUSSO. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 103.

⁴⁹⁷ Esta es la manera de pensar del pintor De Vargas, hablando de su experiencia personal al realizar obras sacras: “En muchos casos tropiezo con la exigencia de comprensión inmediata (contemporánea) a un nivel no especializado. Esto perjudica a la obra, ya que cohibe en el momento de su realización, recordando la censura intelectual que le aguarda”. VARGAS, Ramón de. *Génesis de un arte religioso*. Op. cit., p. 101.

⁴⁹⁸ RIBAS Y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*. Op. cit., p. 369.

⁴⁹⁹ Como dice Pochet, “la cuasi-belleza es siempre más peligrosa que la fealdad – como la virtud hipócrita es peor que el vicio -, porque disuade de la búsqueda fatigosa de la verdadera belleza”. POCHET, Michel. *El ángel de la belleza*. Op. cit., p. 43.

⁵⁰⁰ Del mismo modo opina Laurente cuando dice que “no está hecho el artista para doblegarse al deseo de una muchedumbre estúpida e ignorante, sino para transmitir lo inexpresable. Y apela a lo que hay de más profundo en el hombre, su conciencia”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 104.

⁵⁰¹ Para ampliar sobre esta enseñanza, es interesante atender al libro de Gascón “*Arte para vivir y expresar la fe*”, sobre todo al capítulo dedicado a la manera de “*aprender a ver*” el arte, donde desarrolla las diversas y necesarias fases: observar y sentir, la composición y estructura del cuadro, el dibujo, el color, los personajes, objetos, arquitecturas y animales, el espacio, la luz y el material y la técnica. Véase GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., pp. 21-36.

⁵⁰² Hay que decir que, ante una obra sacra, a la Iglesia no sólo le debe preocupar el aspecto estético de la mirada del pueblo, sino que ésta tenga más alcance y profundidad, como nos dice el obispo Iguacén: “Las imágenes sagradas tienen detalles iconográficos suficientes para una catequesis continua sobre las verdades de la fe. Hay que aprender a mirar las imágenes y los objetos sagrados, no sólo con ojos de turista o de artista o historiador, sino con ojos de cristiano, de teólogo, para un mejor inteligencia de la obra de arte y para una profundización en la fe que, de un modo u otro, transmite ese signo plástico de la imagen contemplada”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., pp. 30-31.

“Hay que reconocer los defectos de que adolece hoy el gran público, impidiéndole ascender al nivel de una sana sensibilidad estética. Es innegable su inercia, su incapacidad para una crítica racional y seria, su mal gusto. Los escaparates de algunos bazares de *arte religioso* revelan bien qué clase de *objetos religiosos* son los que compra el público devoto (...) Ni el clero ni los artistas deberían admitir la dictadura de esa clase de público. Hay que educar, en lo posible, su gusto; purificar su sensibilidad con el contacto, siquiera paulatino, con obras de evidente calidad”.⁵⁰³

Sin embargo, algunos autores piensan que el pueblo está demasiado condicionado tanto por lo que lee como por lo que oye, sin despreciar en este punto a la moda del momento, por lo que la comunidad debería hacer un esfuerzo en guiarse por su propio sentido de la vista, y así sentir el placer de ver y contemplar⁵⁰⁴. Incluso, se podría decir que el pueblo, y el clero también, no pueden ampararse, al argumentar su descuido por la permanencia de arte decadente en sus templos, en la libertad del gusto, pues éste hay que educarlo para poder tener la capacidad de discernir entre lo bueno y lo malo, entre el arte de calidad y la pésima imitación del mismo⁵⁰⁵; hay que tener en cuenta que si una obra de arte no vale para un templo, el defecto puede estar tanto en la obra como en el pueblo⁵⁰⁶. En definitiva, podríamos afirmar que el pueblo tiene el deber y la obligación de educar su gusto, así como de evolucionar para poder entender y sentir un arte sacro actual y evolucionado, pues ello redundará en el bien tanto de su religión como de su comunidad. Aunque a este problema de la formación puede unirse otro, como es la dificultad del pueblo en relacionar su pensamiento religioso con imágenes vanguardistas, hecho que se ha producido por la falta de presencia de un arte sacro contemporáneo de calidad en los templos⁵⁰⁷.

⁵⁰³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., pp. 86-87.

⁵⁰⁴ Merton comenta al respecto: “A causa de esta incapacidad de mirar, de ver, de admirar, de contemplar, nos dejamos empapar de toda clase de basura artística y piadosa, contentos si la aprueba nuestro grupo, inquietos si lo aprueban sólo los *expertos*, en quienes no confiamos del todo, y desolados si lo aprueba un grupo o facción que consideramos hostil. Pero en cualquier caso, si las producciones en cuestión están sancionadas por la moda o el comercio, en una palabra, si son obras de artistas triunfadores y populares, o si son aceptadas por los *hombres que piensan bien*, las aceptamos sin tratar de ver que hemos aceptado”. MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Op. cit., p. 18.

⁵⁰⁵ El mismo autor continúa diciendo: “El gusto artístico es un don de Dios, un talento que no debe permitirse que se pierda o se destruya. Por el contrario, hay que desarrollarlo. Nadie tiene el derecho de quedarse sentado pasivamente y dejar que la vulgaridad, la fealdad y la falsificación usurpen el lugar que corresponde al arte y a la verdad espiritual. Pero evidentemente, esto presupone un conocimiento, y la suficiente humildad cristiana para aceptar con reservas el propio juicio (...) Estemos convencidos de la importancia del buen gusto en todo lo relativo a la vida y al culto cristiano, y estemos animados de un cierto celo por la belleza de la casa de Dios, que nos prohíbe ser indiferentes a la vulgaridad, bastedad, ostentación y sensualidad mundana en el arte cristiano. No necesitamos ser expertos en el arte, ni conocer todos los nombre y fechas de las *obras maestras famosas*. No tenemos obligación de dar conferencias a otros, acerca de la teoría artística, o de convencer al profano de que no conoce el arte cuando lo ve. Pero sería ciertamente deseable que todos tuviésemos este sentido genuino de proporción y de belleza, que está siendo gradualmente destruido en nuestra sociedad materialista. El arte cristiano debería ser un oasis de belleza y verdad espirituales en un mundo de fealdad, falsedad y pecado”. *Ibíd.*, pp. 19-20.

⁵⁰⁶ El sacerdote Castex reconoce este hecho al afirmar que cuando “... la obra puede no ser apta para el culto público, es posible también que la falta de aptitud sea achacable a aquella comunidad y a sus pastores. No es que a la obra de arte le falte aptitud, sino que falta aptitud al gusto – o mal gusto – estético de sus gentes”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., pp. 14-15.

⁵⁰⁷ Este problema ya lo intuyó Valverde a finales de los años 50: “Ahora – hay que decirlo crudamente – es muy difícil que la imagen creada por un pintor – académico o vanguardista – ilustre la palabra religiosa en nuestra alma: ante todo, porque nuestra alma no usa, para algo más que para el placer de la contemplación, imágenes que lleven el pulso de lo nuevo con su interinidad exploratoria. Sólo sabe evadirse por el rodeo de la historia y tomar imágenes que le aparecen a la vez seguras e inocuas, porque

Por esta razón, el problema de la falta de cultura en la formación de los fieles tiene que intentar ser subsanado, entre otros, por la Iglesia, con una labor de defensa y potenciación de un arte sacro actual, y con diferentes acciones que “acostumbren” al pueblo a observar, contemplar y apreciar el arte contemporáneo.⁵⁰⁸ Una renovación del arte sacro implica, a su vez, una acción educadora a los fieles, dirigida a que éstos entiendan el mensaje que se expresa en el nuevo arte⁵⁰⁹. La Iglesia puede, de alguna manera, participar en la formación del gusto de la comunidad a través del arte de sus templos, pues, como nos dice el obispo Iguacén, “el gusto del pueblo se educa y se cultiva con el buen arte”⁵¹⁰. Incluso, hay quien piensa que sería positivo extender la costumbre de dar explicaciones, mediante breves conferencias por parte de artistas y párrocos, a la comunidad de las obras sacras ejecutadas en su templo, para que así sean contempladas con mayor participación⁵¹¹. Otra posible solución, ya aplicada por la Iglesia en algunas ocasiones, aunque más bien pocas, consiste en organizar exposiciones

ya cuenta con que han servido durante mucho tiempo y a mucha gente, y, por adhesión, nos puede servir a nosotros. Pero cuando nos sentimos en crisis de soledad, únicos ante Dios, esas imágenes más bien estorban, sugiriendo la pesadilla de que la religión fuera sólo una costumbre de la humanidad (...) Al ver algo pintado, vemos en cada caso un *hallazgo* de visualidad y aventura personal: es un impacto demasiado fuerte para tomarlo instrumentalmente, en un contexto religioso. El fiel de hoy no ve las imágenes cuando reza”. VALVERDE, José M^a. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Op. cit., pp. 107-108.

⁵⁰⁸ Este planteamiento tiene relación con el pensamiento de Alomar cuando dice que “el problema de la formación del pueblo para la apreciación del arte, y más especialmente, para la apreciación del arte religioso, es puramente un problema de cultura, tanto de cultura general como de cultura artística. Cultura, equivale a cultivo; en este caso, cultivo de las facultades innatas en el hombre para distinguir entre lo que tiene belleza y lo que no la tiene... Y es que esta cultura general, al mismo tiempo que se fomenta en la escuela, debe fomentarse en la propia iglesia, con una labor sistemática de depuración”. ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *El arte sacro y la formación de los artistas*. Op. cit., p. 380.

⁵⁰⁹ De la misma forma se expresa Torbado al decir: “Evidentemente, era muy difícil hacer comprender al pueblo las muestras del nuevo arte a la vez que se mantenía éste en su máxima calidad. Pocas veces ha sido el arte comprendido por el hombre de la calle. La orientación renovadora del gusto necesita una gradual pedagogía que sepa unir – sabiamente dosificados – la funcionalidad litúrgica, la calidad y actualidad artística y la inteligibilidad popular”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (3). El pueblo comprende la nueva estética*. Signo, n° 1265. Madrid, 1964, p. 13.

⁵¹⁰ IGUACÉN BORAU, Damián. *Servicio pastoral del arte sacro*. Op. cit., p. 72. Este defensa del arte de calidad en los templos, que provoca una mayor sensibilidad del pueblo, se ve reforzada cuando dice: “... La promoción artística es, ciertamente, cuestión de cultura general, pero a ella contribuye en gran manera el buen arte en nuestras iglesias; el gusto del pueblo se cultiva y educa por el buen arte. Todo el culto y devoción popular ha de tener dignidad y belleza. Ha de rechazarse lo que no es auténticamente religioso, ya sea por al depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, mediocridad o falsedad del arte. Popular no significa mediocre o zafio (...) Profundamente respetuoso con la sencilla religiosidad del pueblo, que muchas veces tiene gran sensibilidad para lo bello y lo sabe captar perfectamente, hemos de ir purificándola de elementos y adherencias extrañas y educarla con exquisita delicadeza y prudencia...”. IGUACÉN, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*. Op. cit., pp. 149-150.

⁵¹¹ Esta manera de pensar es propia de Rodríguez Ceballos cuando dice que “... se impone una catequesis de nuestros fieles sobre cuál es el sentido genuino de la Iglesia cristiana. En diversos países de Europa se ha introducido la costumbre de que el párroco y el arquitecto, cada cual en el terreno de su competencia, instruyan a la comunidad parroquial, por ejemplo, con un par de conferencias, sobre el sentido teológico-litúrgico de la iglesia en construcción o ya construida, y sobre su concreta realización en le plano artístico. Con idéntica razón se requiere una explicitación sobre el simbolismo latente y su sensibilización concreta en cada caso, sin temor a que el pueblo no llegue a captar estas sutilidades (...) Sobre la sensibilización plástica de dicho simbolismo, es aun más necesaria la instrucción, pues muchos fieles no poseen la suficiente sensibilidad por los que ha llegado el artista a expresar sensiblemente su idea. En cambio, una vez revelado el enigma, la arquitectura y todas las demás artes presentes en la iglesia, contribuirán de manera efectiva a crear el ambiente ideal para la participación de lo fieles en los Sacramentos”. RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso. *El simbolismo de 'Jerusalén celeste', constante ambiental del Templo cristiano*. Op. cit., p.150.

con el arte sacro más vanguardista para que el pueblo tenga oportunidad tanto de conocerlo como de irse habituando a su contemplación⁵¹².

Además, hay que tener en cuenta que la Iglesia, cuando está interesada en que el pueblo acepte determinados dogmas, obvia la comprensión por parte del pueblo, imponiendo, de alguna manera, su aprobación en nombre de la propia institución sagrada; ese mismo ímpetu debería poner para que el arte de vanguardia fuera aceptado en los templos.⁵¹³ Así pues, la formación estética del pueblo debe afrontarse como una necesidad, y no sólo para conseguir una contemplación plena del arte sacro, sino como factor imprescindible de convivencia entre los pueblos⁵¹⁴. Aunque, por otra parte, no se debería olvidar la preparación de los fieles en el sentido verdaderamente religioso, es decir, en tener contacto “real” con lo sobrenatural. Esta labor corresponde exclusivamente a la Iglesia, pues puede preparar mucho mejor a los fieles para aceptar el arte sacro verdadero, sea moderno o tradicional, y rechazar las falsedades⁵¹⁵. Así, de una manera u otra, se hace imprescindible y necesaria una colaboración entre todos para poder adecuar el arte religioso al de nuestro tiempo:

“... la solución surgirá solamente cuando entre los artistas, el pueblo y el clero, por humilde y sincera colaboración se establezca una noble y espiritual conciudadana. En el curso del tiempo se producen cambios de orden espiritual, ideológico, sentimental, cultural, que solicitan también una inmediata expresión de formas artísticas”.⁵¹⁶

Tampoco hay que olvidar que, aunque el pueblo en general no comprenda el arte de vanguardia, no hay que desecharlo para la liturgia, pues dicho arte posee unos mensajes que el pueblo puede llegar a captar con su sensibilidad si se le habitúa a estar en contacto con dicho arte⁵¹⁷; sólo se necesita tiempo para que el nuevo lenguaje de vanguardia sea familiar.⁵¹⁸ No hay que olvidar que muchas obras de arte sagrado que se

⁵¹² Esto mismo es lo que viene a decir una norma eclesial dictada en los años cincuenta: “Fomentar las agrupaciones de artistas cristianos y los talleres de artesanía sagrada, así como las exposiciones de carácter experimental para que los artistas tengan ocasión de manifestarse y los fieles de ver y formarse”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 34, apartado a-6. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 77.

⁵¹³ En la primera mitad del siglo XX la Iglesia achacaba el rechazo del arte moderno a la nula aceptación de los fieles, cuando en realidad era la propia comunidad eclesial la que era intransigente con los estilos vanguardistas. Esta es la opinión de Gómez Segade cuando dice que “... la gran oposición que en los años cincuenta se orquestó desde la Iglesia contra el arte moderno en nombre de la *comprensión por parte del pueblo*, obedeciendo sin duda a un hecho real, reflejaba prioritariamente una aversión de principio por parte del mismo magisterio clerical; de lo contrario, se habrían preocupado de inculcar ese *conocimiento* y sensibilidad que se echaba en falta. Tampoco el pueblo comprende muchas cosas de la Iglesia, normas, costumbres y decretos, y la Iglesia se ocupaba de hacerlos comprender, imponiéndose en cualquier caso con su autoridad”. GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., pp. 195-196.

⁵¹⁴ Cantó opina al respecto que se debería llegar al “... convencimiento y evidencia de la necesidad de la educación estética por ser exigencia dimanada del *Derecho a lo bello* y base imprescindible de la genuina ciudadanía capaz de conformar una comunidad política estable y coherente”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 85.

⁵¹⁵ Véase PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., pp. 124 en adelante.

⁵¹⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 35.

⁵¹⁷ De hecho es sumamente improbable que el pueblo sencillo entendiera en toda su profundidad el arte en tiempos del Románico, el Gótico o el Renacimiento. En cambio, si era una herramienta eficaz en la pastoral y catequesis de la Iglesia, manteniéndose una calidad excelsa en lo artístico.

⁵¹⁸ Es curioso el caso experimentado en la iglesia de Pedro-Abad, en la provincia de Córdoba. En dicho templo, con un contexto artístico contemporáneo, se ha habilitado una sala-capilla con las imágenes

han hecho en este siglo han provocado polémica y rechazo, incluso han sido retiradas de su lugar original⁵¹⁹, pero con el paso del tiempo han vuelto a ser restituidas y mejor entendidas por la comunidad de fieles; la sensibilidad del pueblo puede pasar del rechazo al reconocimiento de la obra con el discurrir del tiempo⁵²⁰. En definitiva, en lo referente al pueblo receptor, no toda obra sacra debe guiarse exclusivamente por su comprensión inmediata, sino que el tiempo también debe contar como factor que la transformará positivamente en este sentido, y que, como nos dice Caamaño, convertirá la “potencia” innata y escondida de la obra en evidente para todos:

“Se ha insistido demasiado, incluso en cuanto al arte sacro, en la ineludible comprensión de la obra por parte del pueblo. Es nuestro parecer que esa comprensión exigible basta con que sea confusa y más en potencia que en acto. Si de antemano se hubiera de contar con una comprensión plena, eliminaríamos de golpe un considerable número de auténticas obras de arte religioso, que sólo una falsa idealización del pasado ha convertido en *potencia* inmediata para todos los contemporáneos de tales obras, doctos e indoctos”.⁵²¹

Además, hay que tener en cuenta que el arte sacro, como probablemente todo tipo de arte, más que comprenderlo hay que sentirlo, y en este punto el pueblo sencillo es capaz de aceptar el arte de vanguardia como lo hizo en el pasado⁵²². Incluso la Iglesia, en algunas de sus normas, da tanta importancia a la estimulación religiosa que puede provocar la obra en el pueblo como a su total comprensión⁵²³. Por esta razón, hay que tener en cuenta que la comunidad de fieles, incluso los más humildes, puede tener una capacidad de asimilar lo sensible y lo artístico que no se debe despreciar⁵²⁴, y a esto

antiguas que tenían cierta devoción popular para que sigan siendo veneradas, si esa es su decisión, por los ancianos. Pero la mayor parte del pueblo, sobre todo jóvenes y niños, han descartado estas imágenes caducas, identificándose con las actuales; se podría decir que se han habituado a ellas, y las han incorporado a sus recuerdos religiosos, igual que los ancianos incorporaron las imágenes antiguas.

⁵¹⁹ Pensemos en el famoso crucifijo que Germaine Richier hizo para la célebre Capilla de Notre-Dame, en Assy (Francia), donde, entre 1937 y 1938, se incorporaron obras de artistas contemporáneos. Dicho Cristo fue retirado por la polémica surgida, pues se pensaba que su forma era demasiado desnuda, semejando a una rama seca. Este hecho será comentado posteriormente en el capítulo IV, primera parte, de esta tesis doctoral.

⁵²⁰ Gómez Segade hace referencia a este factor del tiempo, en lo referente a la comprensión del arte sacro de vanguardia, cuando dice que “no se debe olvidar que la historia no se reduce a un instante, y que con el paso de no mucho tiempo, la sensibilidad va conectando indefectiblemente con el nuevo arte. De la extrañeza se pasa a la tolerancia, de ahí a la aceptación, la curiosidad, la *degustación*, y muy pronto al conocimiento”. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 195.

⁵²¹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a. *El arte religioso como signo cristiano en el ambiente*. Op. cit., p. 342.

⁵²² Dentro de estas enseñanzas, el arquitecto Botta nos hace ver, curiosamente, cómo la gente humilde, la gente modesta, asume mejor los nuevos mensajes, con expresiones plásticas más arriesgadas. Y lo achaca al espíritu más libre de este tipo de personas, los cuales están vacíos de prejuicios, viviendo, por lo general, la cultura de su tiempo de una manera libre, llegando a decir que “el problema de lo sacro está en el interior de cada uno”. BOTTA, Mario. Recogido en la Mesa redonda del *I Curso de Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, p. 317.

⁵²³ Este es el caso de algunas normas eclesíásticas del año 1958: “Las imágenes dedicadas al culto habrán de reunir aquellas condiciones de expresividad y elevación que las haga no solamente comprensible a los fieles, sino capaces de ilustrarles en la fe, estimularles en la piedad e incitarles a la práctica de las virtudes cristianas”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 23. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 75.

⁵²⁴ Con relación a esta idea, el padre Aguilar nos recuerda que “respecto a la capacidad del pueblo cristiano, en su poder de asimilación y evolución estética, muchas veces se la ha desconocido por olvidar que, aún en niveles bajos de cultura, hay un mundo de la sensibilidad, y una fuerza del ambiente, que

podemos sumar que el mismo pueblo puede tener mayor capacidad de comprensión hacia el arte actual por su falta de prejuicios⁵²⁵. Se debe pensar en sentir la obra de arte contemplándola, para luego entenderla; es un problema más de sentimiento que de entendimiento o comprensión intelectual⁵²⁶, además de estar en disposición de percibir la belleza cuando ésta esté presente⁵²⁷. Por este camino es como el arte sacro debe facilitar la oración; sólo hace falta provocar un sentimiento y una ambientación, antes que comprenderlo⁵²⁸, y también antes, incluso, que su posible carácter didáctico:

“La gran pintura religiosa, antes que enseñar, aspira a ser comprendida de forma instintiva por el sentimiento. Tintoretto, Caravaggio o Murillo son grandes pintores porque nos conmueven. Luego, tras esta primera conmoción, nos obligan a reflexionar sobre los misterios que invoca su obra; pero esa reflexión posterior nunca se impone como una obligación didáctica, sino como un corolario natural”.⁵²⁹

También hay que tener en cuenta que en la revisión de la calidad de las obras nos podemos encontrar con otro problema, como puede ser la devoción que tengan adquiridas determinadas obras, aunque su calidad sea mediocre. Y es que el pueblo, en general, no es consciente de que el arte sacro es intemporal y, por lo tanto, las imágenes y formas de la Divinidad pueden cambiar con el devenir del arte en el tiempo⁵³⁰. Así pues, a la hora de retirar de los templos determinadas piezas artísticas por su paupérrimo valor⁵³¹, puede surgir la oposición de la comunidad de fieles, debido a la gran devoción

influye grandemente en su capacidad de captación artística. No es ésta, - sólo ni principalmente - problema de cultura (en el sentido estricto e intelectual); hay factores muy distintos de sensibilización (...) Por ello - matizando cuanto sea necesario - su asequibilidad al arte actual y las modernas creaciones de arte sacro es mucho mayor de lo que algunos creen”. AGUILAR, José Manuel de. *El arte sacro y la formación de los artistas*. Op. cit., p. 399. Otro artículo interesante sobre el tema corresponde a Peña, el cual hace un interesante estudio de la tipología de las diferentes clases sociales que visitan los templos, en relación con el barrio de Madrid donde se ubican. Véase PEÑA, Julián. *Lo que vemos: Iglesias*. Arquitectura nº 105. Madrid, 1967, pp. 53-56.

⁵²⁵ Capdevila plantea el problema bajo este punto de vista: “No deben sacrificarse a la sensiblería y falta de preparación populares los verdaderos valores de nuestro tiempo y de nuestras creencias. Además, estoy convencido de que este pueblo ingenuo, al que tantas falsedades artísticas se le han venido ofreciendo, comprendería el arte de su tiempo con la misma facilidad que los sectores preparados, ya que aquellos no tienen prejuicios ni sufren deformación cultural alguna”. CAPDEVILA, Manuel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?* Op. cit., p. 31.

⁵²⁶ Esta es la manera de pensar de Oteiza: “Cuanto cansancio para el artista al tener que escuchar el repetido consejo de que el pueblo lo entienda (...) Por lo menos, primero, dejarnos desdoblar hacia aquello que estamos contemplando, intentando un acercamiento y solamente después se podrá pedir el entendimiento de la obra”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*. Op. cit., p. 122.

⁵²⁷ A esta buena disposición se refiere el filósofo Baltasar al decir: “... el problema de si la forma comunica también esta prueba al contemplador depende del *kairós*, de la ocasión: de si el que tiene la vivencia posee en absoluto ojos, oídos y corazón para percibirla, de si ha llegado su hora, de si está abierto y no se resiste a lo bello que sale a su encuentro...”. URS VON BALTHASAR, Hans. *Ensayos Teológicos I*. Op. cit., p. 113.

⁵²⁸ Véase VARGAS, Ramón de. *Meditación Iconográfica*. Op. cit., pp. 12-13.

⁵²⁹ PRADA, Juan Manuel de. *Las pinturas de la Almudena*. ABC. Madrid, 2-6-2004.

⁵³⁰ Como dice André-Vincent, “el Arte Sagrado tiene exigencias intemporales. Lo sagrado, por su esencia, trasciende a la evolución de las formas. El público, en conjunto, tiene confusamente la conciencia de que la imagen de Cristo no puede estar a merced de los caprichos de la moda y vuelve sus ojos a la Iglesia, para salvaguardar la cualidad religiosa de las obras destinadas a su culto”. ANDRÉ-VINCENT, I. *Las exigencias de la comunidad cristiana*. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., pp. 107-108.

⁵³¹ Recordemos que esta acción es de obligado cumplimiento desde el Concilio Vaticano II: “... Procuren cuidadosamente los obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan al sentido

popular que esta obra ha ido adquiriendo con el tiempo⁵³². Existe, pues, un problema cuando entre el pueblo y el clero existe un estancamiento estético⁵³³, confundiendo calidad artística con razones de sentimentalismos, como ocurre con cierto tipo de imaginaria⁵³⁴. Por tanto, y como afirma de forma tajante el arquitecto Alomar, “no hay más solución que la de instruir mejor al pueblo español sobre la esencia de la religión y acostumarle a orar en un templo sin santos...”⁵³⁵. Labor delicada, pues, pero necesaria, para que la Iglesia vaya poco a poco sustituyendo el arte mediocre por el de mayor calidad, y de esta manera poder formar adecuadamente el gusto estético de los fieles:

“... no siempre la mediocre obra de arte está exenta de una cálida y popular devoción, mientras que obras ciertamente excelentes yacen olvidadas en los rincones, en los desvanes o en los lugares más apartados de las iglesias. Urge, por tanto, la necesidad de una orientación, de un adoctrinamiento...”⁵³⁶

Sin embargo, numerosas veces ha existido el hecho de la aceptación por parte de la Iglesia de obras, no ya por su nivel de calidad, sino por la popularidad que han ido alcanzando a través de la comunidad de fieles, a causa de su devoción.⁵³⁷ Sin duda esta manera de proceder es sumamente peligrosa⁵³⁸, pues es evidente que el arte de calidad no tiene porqué ser democrático. Uno de los hechos que debería preocupar al artista es la aceptación popular, de toda la comunidad, inmediata de su obra, pues es posible que

auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte”. AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 55.

⁵³² Aunque veamos este hecho como un problema, no faltan los que defienden el valor añadido a una obra de arte por la devoción y el tiempo, sin que deba preocuparnos su calidad estética: “Esto tiene un paralelo, entendido con todo respeto. La muñeca que la niña quiere especialmente, muchas veces no responde a ninguna medida de fidelidad a la Naturaleza o del gusto, sino que es fea, quizá completamente informe. Pero está llena de la ternura de la niña, y, yendo más allá de esto, de su experiencia de la vida, lo cual le da sin comparación mucho más que el resultado más perfecto de la producción artística. De modo análogo ocurre con la sensibilidad del pueblo, cuando la imagen de gracia no muestra ningún valor estético, pero está cargada de hondas cualidades religiosas almacenadas durante largo tiempo y relacionadas con la experiencia radical de la vida. La burla de la gente culta sobre la fealdad de algunas imágenes de peregrinación no sólo es irrespetuosa, sino también muy inconsciente”. GUARDINI, Romano. *La Esencia de la Obra de Arte*. Op. cit., p. 33.

⁵³³ Por esta razón Merton defiende la intervención “activa” del pueblo al decir: “... hay una sana reacción a los alimentos malos: uno se libra de ellos. Y hay una sana reacción al mal arte: uno se deshace de él. En lugar de aceptar pasivamente el arte malo, aprendamos a rechazarlo activamente. Aprendamos a decir **no** a la piedad falsa, a la moda y a la simulación”. MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Op. cit., p. 18.

⁵³⁴ Como nos comenta Plazaola “... la evolución de las formas artísticas tropezará siempre con la resistencia de quienes, aferrados a sus hábitos pretenden razones de la más alta y libre calidad estética donde sólo hay reacciones reducibles a simples reflejos psíquicos”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 50.

⁵³⁵ ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *La depuración religiosa y estética de nuestro Arte Sagrado*. Revista Nacional de Arquitectura nº 201. Madrid, 1958, p. 33.

⁵³⁶ AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*. Op. cit. p. 275.

⁵³⁷ Azcárate ya lo hace ver cuando, tras un reciente Concilio Vaticano II, recuerda que, en esta labor realizada por la Iglesia, “es la popularidad de algunas formas estructurales, como en muchas de las recientes construcciones dominicas o las estilizadas imágenes tan populares hoy en los hogares, las que, insensiblemente se van imponiendo como fruto de esta acción de la devoción popular que, como ha ocurrido a lo largo de los tiempos, la Iglesia acepta sin reparos”. *Ibidem*, p. 280.

⁵³⁸ Merton llega más lejos al decir que “... el gusto por el mal arte sacro, y el sentimiento de que le ayuda a uno en la oración, puede ser un síntoma de desórdenes espirituales reales, de los cuales la persona puede ser totalmente inconsciente y quizá no tiene responsabilidad personal. Pero la enfermedad existe... ¡y es contagiosa!”. MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Op. cit., p. 18.

dicha obra se encuentre anclada en cánones de belleza conocidos y ya caducos; el artista nunca puede dejar de investigar, y por lo tanto se moverá en terrenos desconocidos, que raramente pueden ser, en principio, aceptados por todo el mundo⁵³⁹, ya que todo lo novedoso implica una capacidad de renovación que no todos son capaces de asumir⁵⁴⁰. El dar excesiva importancia a la popularidad de una obra sacra puede dañar su calidad artística, y sólo un artista adecuado puede superar este problema:

“La existencia de un arte religioso auténticamente popular es el signo más evidente de un nutrido y fuerte ambiente cristiano. Pero un arte religioso popular, en cuanto hecho por el pueblo, apenas tiene algo de arte contemporáneo aunque tenga mucho de religioso. Sólo cuando el pueblo cuente a su vez con el artista que sabe interpretar su sentimiento religioso, la obra alcanzará también valor artístico. Ahora bien, la falta de ese artista que haga arte para el pueblo, denuncia que ese ambiente cristiano, aunque aparentemente se extienda a todas las capas sociales, no abarca de hecho toda la realidad social, o bien se pierde en pura exterioridad y no despierta por ello el interés del artista”.⁵⁴¹

Además es curioso observar como, aunque el genio de un artista no suele ser comprendido por la gran masa de público, ésta se atreve a criticarle sin tener ninguna opinión convenientemente formada.⁵⁴² Bien es verdad que el arte de vanguardia nunca ha sido un arte de masas, por lo que este hecho puede haber influido en la separación entre la comunidad religiosa y el arte moderno, planteándonos un problema de tipo social y religioso.

⁵³⁹ Con este mismo criterio, Laurent defiende que uno de los males del arte sacro “se refiere a unos gustos, a unos cánones, a una estética admitida, y esto es la decadencia, puesto que el arte, en tanto que vida y verdad, debe ser algo más que una referencia a unos cánones aceptados. Un arte que rehuye el gran público, tiene más probabilidad de ser verdadero y duradero que un arte vacío aceptado por todo el mundo”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 33.

⁵⁴⁰ “El público no comprende siempre el drama del artista. El renovarse no es, por lo general, un prurito sino una necesidad. El arte es creación. El público tiene inercia de pensar. Espontáneamente nos resistimos a aquellos cambios que se operan alrededor de nosotros y que en cuestión de arte tiende a modificar nuestras convicciones. Y téngase entendido que por público no se quiere designar al hombre indocto, sino al hombre poco sensible a la belleza, que es mucho más frecuente, y lo mismo se puede encontrar entre gente culta, como entre gente inculta”. FERRANDO ROIG, Juan. *Dos años de arte religioso*. Op. cit., p. 25.

⁵⁴¹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a. *El arte religioso como signo cristiano en el ambiente*. Op. cit., pp. 345-346.

⁵⁴² Como nos dice Dorvial “el genio es difícil de comprender. En arte, la masa no tiene la prudencia de suspender su juicio ante lo que no comprende y de depositar su confianza en la gente competente. En resumidas cuentas, las razones del divorcio entre el arte y el público son el orgullo y la pereza” DORVIAL, Bernard, recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 111.

IV

EVOLUCIÓN EN LA RELACIÓN ARTE-IGLESIA Y SU MANIFESTACIÓN EN LOS MURALES RELIGIOSOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XX

IV

EVOLUCIÓN EN LA RELACIÓN ARTE-IGLESIA Y SU MANIFESTACIÓN EN LOS MURALES RELIGIOSOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XX

*“La calidad litúrgica del arte
está en proporción al grado de
libertad espiritual del artista”⁵⁴³*

1.- Primera etapa: 1900-1950

1.1. Arte Sacro: la decadencia del arte en los templos

1.1.1. Posición y situación estética de la Iglesia

Lo primero que hay que plantear al analizar la situación del arte sacro en el siglo XX es su evidente crisis, que nos lleva claramente a una situación de decadencia, producida por diversos factores que se irán analizando a lo largo de este trabajo. Pero esta situación no es completamente nueva ni exclusiva de dicho siglo. Ya desde fines del siglo XVIII se apunta una separación entre arte e Iglesia⁵⁴⁴, hecho que se ve consumado plenamente en el siglo XIX, con una evidente secularización general de todos los estamentos de la sociedad⁵⁴⁵, lo que sin duda repercute en este divorcio, dejando de ser el sentimiento religioso, entre otras cosas, un ámbito interesante para los principales artistas⁵⁴⁶. Además, la Iglesia no fue capaz de coger el rápido ritmo que impuso la nueva sociedad desde dicho siglo XVIII⁵⁴⁷, a lo que hay que sumar una considerable reducción

⁵⁴³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 379.

⁵⁴⁴ A partir del siglo XVIII la relación entre el arte y lo religioso sufrió una transformación, naciendo en el arte, como nos dice Plazaola, un tipo de trascendencia y sacralidad profana: “Se ha buscado lo sagrado en otra parte, y se le ha hallado no en el alma del cristiano ni en la iglesia ni en sus ritos y Sacramentos. Una de las zonas donde se le ha pretendido hallar es en el arte, atribuyendo a éste, o quizá descubriendo en él, un sentido de trascendencia, pero no más allá de todo lo que pueda calificarse de estrictamente humano”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. Op. cit., p. 91.

⁵⁴⁵ Con relación a este proceso de secularización, Watkin escribe que “el periodo moderno es el invierno del Cristianismo o, por mejor decir, de la Religión en general. Al venirse abajo la cultura religiosa barroca con el triunfo de la Revolución, desplomóse también el Orden cristiano (...) La *intelectualidad* ha ido mostrándose cada vez más hostil al Cristianismo, y finalmente al Teísmo. El ala derecha de la resurrección romántica que reaccionó contra el racionalismo del siglo XVIII y la Revolución, fue cristiana y, en los países católicos, católica. Pero la intensidad del movimiento correspondió a su ala izquierda, que no era cristiana y que representaba un inmanentismo más o menos definido, cuya deidad era un *alma-mundo*, de la que el hombre era la manifestación suprema”. WATKIN, E.I. *Arte católico y cultura*. Ediciones y publicaciones españolas. Madrid, 1950, pp. 245-246.

⁵⁴⁶ Respecto a esta situación en pleno siglo XIX, Plazaola comenta que las “grandes corrientes artísticas avanzan por caminos que no pasan por el santuario. Los más destacados artistas fueron indiferentes o agnósticos en religión; su inspiración nunca brotaba del altar, y raras veces de una raíz religiosa auténtica y profunda. Las obras maestras de arte religioso son contadas y esporádicas.” PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 422.

⁵⁴⁷ El padre Aguilar resume la situación de esta época: “La Iglesia, también por primera vez, va a vivir *desconectada del arte de su tiempo*, desconocedora de los movimientos de renovación y vida y aprisionada en un *academicismo devoto*, híbrido y muerto. La Iglesia – también por primera vez, secuela del Romanticismo – vuelve su mirada *hacia el pasado* con visión arcaica, renovadora de un medievalismo desvirtualizado, que nos traerá las modas del neorrománico y neogótico como síntomas de esterilidad y de

de su poder económico⁵⁴⁸. Algunos autores opinan incluso que la degradación del arte sacro comenzó a aparecer por estas fechas: desde el barroco el arte religioso comenzó a decaer, con una exageración estética en el espectáculo; con el rococó y el neoclasicismo el arte se quedó desprovisto de emoción religiosa; por fin, entre el siglo XIX⁵⁴⁹ y mitad del XX, proliferaron las malas copias y las falsificaciones de obras de la antigüedad. Bien es verdad que, desde la Contrarreforma, la Iglesia se defendió con gestos autoritarios, tanto en la Liturgia (con la separación de sacerdotes y pueblo, tratados como simple público que no participa sino que sólo asiste) como en el Arte (con una exagerada exaración barroca); parecía un arte hecho más para afuera (de cara a la galería) que hacia adentro (más íntimo y espiritual)⁵⁵⁰. También son muchos los que opinan que dicha degradación empezó a causa de la pérdida de presencia del pensamiento humanista, por lo que "... habría que remontarse al ochocientos, a los albores del materialismo histórico, para encontrar su verdadera raíz"⁵⁵¹.

Más tarde, a finales del siglo XIX, la Iglesia no consiguió reaccionar ante las diversas revoluciones culturales, ya sea por miedo a lo novedoso y a todo lo que procedía del mundo cultural profano, así como a una exagerada comodidad intelectual; esto provocó que se quedara anclada en formas y modos caducos que no favorecieron en nada a frenar la profunda secularización que se estaba produciendo, y que avanzaría durante todo el siglo XX:

"Cuando la nueva reforma cultural vino a hombros de la industrialización y de la técnica, la Iglesia tardó en reaccionar. Se conformó demasiado tiempo con una situación burguesa y con un arte amanerado y gélido. Tuvo un poco de miedo a las formas nuevas y los nuevos materiales, porque habían nacido en un ambiente poco religioso y tenían color de materialismo y modernismo".⁵⁵²

Debido a dicha secularización, muchos son los que defienden la idea de que la degradación actual del arte sacro viene dada por la decadencia no del arte, sino de religiosidad de dicha sociedad, que es, al fin y al cabo, de donde procede el arte; como nos dice De Begoña, "en definitiva, el arte refleja a la sociedad. Si ésta es indiferente a la vida religiosa, indiferente e irreligioso resultará el arte"⁵⁵³. Una demostración de ello

mediocridad, actitud cobarde y miedosa, catastrófica para la creación artística". AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*, p. 16.

⁵⁴⁸ Como nos dice Díaz Quirós al respecto: "En cierto modo la vieja institución no fue capaz de tomarle el pulso a un mundo que comenzaba a cambiar demasiado deprisa y a estructurarse sobre bases radicalmente distintas. Mermada su capacidad económica, cuestionada incluso, no puede ser el gran mecenas de otros tiempos" DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, p. 443.

⁵⁴⁹ Fischer hace un interesante resumen de la situación arquitectónica y religiosa del siglo XIX: "La creatividad del arte religioso se debilitaba constantemente, pero la nueva plutocracia burguesa mantuvo durante todo el siglo XIX cierta pompa en la erección de los templos y su decoración. La devoción seguía siendo cálida, aunque un tanto rutinaria. La asamblea *asistía* en aquellas iglesias neoclásicas, neorrománicas y neogóticas a la Misa, sin realmente *participar* de la misma. Las formas externas de la Liturgia se consideraban sumamente importantes, pero la esencia de los ritos apenas llegaba a la conciencia de los fieles". FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Op. cit., p. 4.

⁵⁵⁰ El historiador Pérez Gutiérrez opina al respecto: "La consecuencia son tres siglos de arte religioso en los que, al menos para nuestra sensibilidad de cristianos del siglo XX, resplandece más el *poder* que el *ser* de la Iglesia, más su condición de *sociedad perfecta*, que su naturaleza sobrenatural de *cuerpo de Cristo y Reino de Dios*..." PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 75.

⁵⁵¹ HEREDIA, Raquel. *El expresionismo, base del arte sacro actual*. Pueblo, nº 517. Madrid, 12-6-1958, p. 11.

⁵⁵² FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 28.

⁵⁵³ BEGOÑA, Mauricio de. *Arte, ciudad, Iglesia*. Ediciones Studium de Cultura. Madrid, 1951, p. 62.

se puede ver en la aparición, durante este siglo, de gran cantidad de artistas sobresalientes y de gran talento, incluso genios mundiales; sin embargo, si miramos hacia el arte religioso, donde participan dos elementos como son los artistas y la religión, vemos que, aunque no han faltado los primeros con grandísimos genios, ha fallado el segundo elemento, es decir, la parte religiosa⁵⁵⁴.

Por estos y otros motivos, se puede decir que a partir de mediados del siglo XIX la iconografía cristiana comenzó a estar en plena decadencia, lo cual llevó a la Iglesia a una de sus peores situaciones, iniciada ya desde el siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX, como es la relación íntima con un academicismo trasnochado, débil y sin garra, que dejó el arte sacro en unos niveles de calidad un tanto mortecinos y, por supuesto, alejados de toda la vanguardia artística que se iba produciendo en una sociedad que se destacaba por su gran dinamismo, y la cual se iba alejando cada vez más de todo tipo de religión:

“Además de no ser muy vivida y ferviente la espiritualidad religiosa de los artistas, es que, prácticamente, encuentran escaso ambiente propicio a sus creaciones en extensos medios de catolicismo. Es cierto que la vida cristiana está desvitalizada; pero también la vida, la vida católica de muchos de sus profesantes, está desprovista de toda preocupación, interés y hasta curiosidad por el arte, si es que no se le mira con recelo, justificado de alguna manera por la conducta total del arte. La última consecuencia es que arte y sociedad católica se privan mutuamente de sensibilidad, aprecio y oportunidad...”⁵⁵⁵

Esta actitud eclesial conservadora, que luego pasó factura en su relación con el pueblo, llevó a un escenario tal que el “arte con el que la Iglesia mantenía relaciones oficiales era un arte académico, convencional y de dudoso gusto. Para que una obra pudiese presentarse a los ojos de los fieles debía ser sosa y muelle. Se continuaba oficialmente, viviendo bajo los preceptos de suavidad, nobleza e idealización de los personajes sagrados. Toda obra vigorosa y original repugnaba a los ojos de los fieles como sacrílega y blasfema”⁵⁵⁶. Así pues, se puede decir que durante el siglo XIX tanto la Iglesia como el arte renovador parecían ignorarse, y el carácter enérgico de las vanguardias no parecía encajar con el sentimentalismo eclesial⁵⁵⁷, por lo que la Iglesia comenzó a buscar referentes de calidad en el arte sacro del pasado⁵⁵⁸.

Evidentemente, estos antecedentes en la decadencia del arte sacro venían acompañados de una manera de ser de la sociedad que dejaba mucho que desear en sus valores espirituales, y que “había hecho del progreso su ídolo, hundiendo en el egoísmo, en el individualismo y en la insolidaridad el mundo de las relaciones humanas”⁵⁵⁹. Gran

⁵⁵⁴ Este planteamiento de la situación religiosa en la sociedad del siglo XX ya la hacía al padre Coturier, gran impulsor francés del arte sacro contemporáneo, en 1942, lo cual desembocó en “... la casi total ausencia de obras religiosas en la producción intelectual de los siglos XIX y XX, y la desaparición de un ambiente propicio al arte en el catolicismo europeo”. COTURIER, Marie Alain. Recogido en DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 174.

⁵⁵⁵ BEGOÑA, Mauricio de. *Arte, ciudad, Iglesia*. Op. cit., p. 65.

⁵⁵⁶ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 422.

⁵⁵⁷ Este divorcio entre la Iglesia y el arte es ampliado por el mismo Plazaola, el cual comenta al respecto que la “tensión nace y se agudiza en los momentos en que el arte, por su propia vitalidad y energía, pretende abordar el misterio cristiano y entrar en el santuario”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 127.

⁵⁵⁸ Por esta razón Díaz Quirós nos dice, con relación a la actuación de la Iglesia, que “a lo largo del siglo XIX emprende una búsqueda constante de referentes, de tiempos mejores; nostálgico mirar al pasado que apostará por vías de regeneración no pocas veces impregnadas de esteticismo”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. Op. cit., p. 443.

⁵⁵⁹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 963.

parte del arte oficial de esta época era, en cierta manera, un reflejo de esta situación, y el realismo, expresión plástica preferida por el clero, cae en un naturalismo degradante, llegando la pintura a ser un motivo para desarrollar las apariencias de determinadas clases sociales, como pasaba con el género del retrato, que más bien parecían pases de moda con diversas indumentarias. Además, el movimiento renovador estético dentro de la Iglesia fue muy débil, aunque si llegará a cuajar en otros campos, y cuando aparecía algún atisbo de cambio mediante la aceptación del arte contemporáneo, se producían grandes discusiones⁵⁶⁰. Esto llegó a perjudicar gravemente al arte religioso, que se caracterizaba por su carácter exangüe y trivial, creando obras que ya nacían muertas por el hastío, el academicismo y la pereza de tantos años⁵⁶¹. Bien es verdad que cuando entramos en algún templo de esta época, de los cuales muchos siguen conservando hoy día la misma estética, uno se siente molesto por la gran cantidad de fealdad que hay ante su vista, una gran cantidad de arte sacro feo. Y ya no nos referimos sólo a una fealdad estética sin más, sino que también existe en estos templos la fealdad religiosa, de clima y de ambiente⁵⁶², que puede ser otro factor que ha promovido la falta de fe en la Iglesia:

“... el hecho sociológico de la fealdad, la situación de indignidad a la que la fisonomía del arte sagrado se ha visto descendida, ha venido así a convertirse en la primera tal vez de las que pudiéramos denominar *notas de incredibilidad de la Iglesia*”⁵⁶³.

Incluso algunos autores han llegado a pensar que esta fealdad no es nada más que el fiel reflejo de nuestros pecados y defectos⁵⁶⁴. Por esto, es posible que este arte decadente, hoy todavía presente en algunas iglesias, dificulte la oración erigiendo espacios sagrados inapropiados para la liturgia⁵⁶⁵. Creo que la Iglesia infravaloró el

⁵⁶⁰ “A fines del siglo XIX se inician en toda Europa tendencias hacia esferas de espiritualidad que se manifiestan en el campo de la literatura y de las artes plásticas y que al comenzar el siglo XX producen un retorno de la inteligencia y de la sensibilidad a Cristo y a su Iglesia con una pléyade de ilustres convertidos. Llama sin embargo la atención el que por espacio de un siglo se traduzca muy poco de esta renovación espiritual y estética del arte de la Iglesia. Y cuando surge, la lucha aflora en nuestras filas. Aquí está lo penoso, lo arduo y la dificultad, la crisis”. FERNÁNDEZ, Agapito. *Saludo a los seminaristas*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., pp. 18-19.

⁵⁶¹ En este punto conviene recordar la opinión de autores como Laurente, el cual se pregunta si “el eclipse de lo sagrado, que ha sufrido Occidente, quizá después de la Reforma, y la ignorancia bíblica de los sacerdotes y de los fieles es estos últimos cien años, ¿no son responsables de la esterilidad del arte religioso moderno?”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 66.

⁵⁶² Como principal problema donde reside esta fealdad, nos encontramos con la confusión de diferentes términos y situaciones dentro de la iglesia, tanto por parte del clero como de los fieles. Por esta razón, el artista Pochet comenta: “Pero... ¿por qué las iglesias tienen que ser así de feas, los fieles así de tristes, y las mujeres pías vestirse de esa manera descuidada?, ¿Por qué lo sacro es tan a menudo sinónimo de afectación? ¡Armonía, armonía, cuántas fealdades se cometen en tu nombre! La afectación se confunde con la dulzura, la banalidad con la prudencia, la simetría con la composición, el énfasis con la dignidad, la rigidez con el orden, la inflexibilidad con la nobleza, el aburrimiento con la simplicidad”. POCHET, Michel. *El ángel de la belleza*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 36.

⁵⁶³ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 22.

⁵⁶⁴ Este es el caso de Claudel cuando dice: “Para quien se atreve a mirarlas, las iglesias modernas – refiriéndose a las del siglo XIX – tienen el interés y patetismo de una confesión abrumada. Su fealdad es la exhibición al exterior de todos nuestros defectos: debilidad, indigencia, timidez de la fe y del sentimiento, sequedad del corazón, asco de lo sobrenatural, predominio de las convicciones y de las fórmulas, exageración de las prácticas individuales y desordenadas, lujo mundano, avaricia, jactancia, chabacanería, hinchazón y fariseísmo”. CLAUDEL, Paul. Recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 984.

⁵⁶⁵ Así opina Laurent cuando dice que “ las iglesias están repletas de un mobiliario horroroso: vía crucis, santos Antonios, sin hablar de orlas, cortinajes, cirios de madera, lámparas de cobre... ¿Cómo podemos orar en semejante ambiente de antiguallas polvorientas o de bazar barato?”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 38.

poder que puede llegar a tener la imagen, lo visual y la estética en unos momentos en los que la situación de crisis religiosa no parecía despertar a una adormecida comunidad eclesial, circunstancias que perjudicaron seriamente en los años posteriores, pues se crearon gran cantidad de obras de mala calidad que han provocado posteriormente el rechazo del espectador del siglo posterior. Es importante hacer ver que el arte debe estar muy identificado con lo sagrado, y cuando este arte entra en decadencia no refleja otra cosa que la decadencia de la propia Iglesia:

“Así como cuando la Iglesia agoniza y enmudece, el arte deja de expresar sus dogmas y su plegaria; un arte que olvidara su función sagrada y sus fuentes inconscientes, que están en lo más profundo de los misterios del hombre y del mundo, se convertiría pronto en una mera artesanía superficial. El arte y lo sagrado están en estrecha unión”.⁵⁶⁶

Esta situación se seguirá repitiendo en el primer tercio del siglo XX, sin que ningún integrante de importancia de la Iglesia manifestara su desacuerdo, existiendo muy pocos movimientos que intentaran salir de esta crisis, situación que por otra parte no creo que fuera advertida como tal por parte del clero⁵⁶⁷. Y digo esto por que la Iglesia de esta época estaba bastante alejada de la cultura en general, y me refiero a la cultura de su momento, contemporánea, pues se seguía teniendo nostalgia por el pasado y por la religiosidad, no ya de siglos anteriores más cercanos, sino de la propia Edad Media⁵⁶⁸. Es evidente que la Iglesia mantuvo un carácter bastante cerrado de cara a los avances modernos de toda índole:

“... se coloca al margen del progreso socio-económico, del pensamiento político y científico moderno, y, finalmente de la vanguardia artística. El código estético, junto con la normativa litúrgica que la jerarquía ha mantenido (...) ha estado dominado por la inspiración autoritaria, en el intento de reproducir y prorrogar una tradición cultural, ritual, y moral fuertemente jerarquizada. De esta manera, formas, símbolos, y signos originales, generados en el *humus* social y en la necesidad histórica, se han pretendido por sectores de la Iglesia como realidades intemporales y sin alternativa”⁵⁶⁹.

Se tendía al conservadurismo más radical, y la fidelidad de la estética eclesial a la tradición era una de las características más notables, recurriendo a la ostentación y a la

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁵⁶⁷ Esta falta de sentimiento de culpabilidad se puede apreciar en las palabras del obispo Reig en 1916: “Injustas resultan, pues, hijas de la inconsciencia o de la malicia, las acusaciones lanzadas contra la Iglesia de destruir con sus dogmas inmutables y su moral severa, toda tentativa artística, y de ahogar el sentimiento artístico en el alma de sus fieles. Por el contrario, creo haber probado que tiene derecho por su misión a intervenir en el arte, y que su intervención es favorable al mismo”. REIG Y CASANOVA, Enrique. *Discurso en el acto inaugural del Museo Arqueológico Diocesano*. Op. cit., p. 8.

⁵⁶⁸ Con relación a la separación entre el arte y la religión se podríamos diferenciar tres fases muy genéricas en la Hª del Arte: primero, durante mucho tiempo, todo el arte era en la práctica la expresión del sentimiento religioso; más tarde se fue separando arte y religión, aunque lo religioso siguió siendo una de las manifestaciones más importantes del arte; por fin, desde finales del siglo XVIII el papel de lo profano ha ocupado un lugar relevante respecto a lo religioso. Véase CAMPOS, Francisco. *Cristo, Vía Crucis y Sagrada familia del Conjunto parroquial de San Juan de Ávila en Torrejón*, Op. cit., pp. 225-246. También respecto a este tema Pérez Gutiérrez nos muestra una línea donde inserta el arte religioso dentro, como en un apartado, de las corrientes artísticas del momento. Mientras en el Románico y en el Gótico era muy superior el arte religioso al profano, tanto en calidad como en importancia y en grandeza, en el Renacimiento se empieza a invertir esta jerarquización, y en las épocas posteriores comienza la hegemonía del arte profano hasta nuestros días. Véase PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 111.

⁵⁶⁹ HENARES CUELLAR, Ignacio. *Introducción*, en *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo xx*. Hospital Real, Secretariado de Publicaciones. Granada, 1985, p. 5.

suntuosidad como signo del deseo de gloria de Dios. En sus principios, el arte sacro de este siglo puede considerarse decimonónico por su grandilocuencia, aparatosidad, su dedicación a las grandes masas, así como por su historicismo y eclecticismo. Incluso en 1903 se llega a restablecer, por medio del papa Pío X, el canto gregoriano, con lo cual la Iglesia no hacía sino expresar “su deseo de retorno a la tradición primitiva”⁵⁷⁰. Bien es verdad que en el siglo XX el arte sagrado es igualmente legítimo al de épocas pasadas, pero respecto al sentimiento que expresaba correspondía, según la Iglesia, “una idea de lo sagrado inferior en rango a la existente en la época medieval”⁵⁷¹. Por esta razón, se puede entender el contradictorio anhelo de la Iglesia por recuperar la dignidad del arte sacro recordando tiempos pasados llenos de esplendor. Este distanciamiento entre la Iglesia, anclada en tiempos remotos, y los artistas dignos, inmersos en la vanguardia, llevó a la comunidad eclesial a contar con otros artistas de muy bajo nivel y poco preparados, comenzando a aparecer arcaísmos, falsas imitaciones de estilo o fríos neoclasicismos, lo cual produjo que la decadencia ya existente se agravara más todavía, así como la falta de comunicación entre la Iglesia y el arte vanguardista se mostrara con una rotunda claridad⁵⁷². Además, dentro de la Iglesia se pensaba que el arte contemporáneo era demasiado egocentrista⁵⁷³, por lo que no podía ser usado en los templos; mientras tanto, el arte profano desarrolló su propia renovación alejada de la religión, por lo que el arte sacro nacía muerto, pues surgía separado de la sociedad donde fue engendrado:

“Hoy, las grandes corrientes del arte han llegado a ser absolutamente ajenas a la vida de la Iglesia, lo que implica evidentemente este duro corolario: el arte actual de la Iglesia no es un arte vital, ni dispone de ninguna de las condiciones primordiales de un arte vivo”.⁵⁷⁴

En Europa, las personas con alguna preocupación por solucionar este problema comenzaron a aparecer antes que en nuestro país. Así, ya a principio del siglo XX, en concreto en 1901, apareció en Francia, país fundamental en la renovación del arte sacro de dicho siglo, una revista llamada “*L’art e l’antel*”, fundada por J. Bonnefont, el cual plantea su nacimiento como un revulsivo “... para la renovación del arte cristiano, que se propone combatir el mal gusto casi general de las obras de arte religioso contemporáneas, para sustituirlas en arquitectura, en escultura, en pintura, en música, por un estilo más puro y artístico”⁵⁷⁵. Por otra parte, en 1912, otro francés llamado

⁵⁷⁰ OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 58.

⁵⁷¹ GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Arte de hoy, arte del futuro*. Op. cit., p. 112.

⁵⁷² Respecto a este distanciamiento Fr. Aguilar nos dice que la “Iglesia ha tenido que vivir desconectada del arte de su tiempo, desconocedora de los movimientos de renovación y vida, aprisionada en un academicismo devoto, híbrido y muerto. A esta situación le llevó el tener que refugiarse en el servicio de artistas mediocres, cuando los grandes artistas del momento le abandonaron (...) Desde el punto de vista pastoral la Iglesia está sufriendo las consecuencias de una inadaptación entre su mensaje de eternidad y las formas de expresión que se le presenta al hombre de hoy”. AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Movimiento Arte Sacro. Madrid, 1967, p. 24.

⁵⁷³ Muchos autores del momento apoyaban esta postura de la Iglesia, viendo en el arte contemporáneo un arte inservible para los templos: “La Iglesia tiene razón al querer que el arte en el templo esté al servicio exclusivo de lo sacro. Tiene razón, por lo tanto, en no querer para la iglesia el auténtico arte moderno, que sólo se ocupa de arte, y que aparta lo demás por ajeno (...) Ese arte elude asuntos, elude simbolismos, elude ideologías y elude sentimientos; quiere ser pintura, en sí mismo; arquitectura en sí mismo; arte en sí; por sí: sólo arte; y llegar a lo sagrado por ahí; pero no hacer arte sacro; ni arte antisacro tampoco. Ni moral, ni antimoral. El arte en sí es ajeno y anterior a todo eso”. ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado*. Op. cit., pp. 133 y 136.

⁵⁷⁴ COUTURIER, Marie Alain. Recogido en DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 175.

⁵⁷⁵ BONNEFONT, J. Recogido en OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 56.

René-Jean, crítico de la revista “*L’art chrétien*”, apuesta por los artistas jóvenes para la renovación del arte sagrado, denunciando las miradas caducas al pasado, así como haciendo una defensa de la positiva relación y convivencia entre el arte sacro y el arte profano, tanto en sus formas como en su contenido⁵⁷⁶. Del mismo país procede el filósofo católico Jacques Maritain, del cual se ha hablado en el segundo capítulo de esta tesis doctoral, y el cual defendió en su libro “*Art y scolastique*” (1920) una renovación del arte sacro de acorde al cambio de los tiempos. Pero fue en 1935 cuando se fundó, también en Francia, la trascendental revista “*L’Art Sacré*”, dirigida hasta 1937 por Joseph Pichard, y continuada hasta 1939 por los padres dominicos Couturier y Regamey, personas fundamentales en la renovación del arte sacro europeo⁵⁷⁷. Más tarde continuarían otros esta labor en la misma revista, siempre en defensa de aunar el arte contemporáneo con el arte sagrado para una mejor expresión de este último, y con la interesante misión de informar de todas las innovaciones que iban apareciendo en el mundo artístico religioso⁵⁷⁸. Arquitectos como el francés Paul Tournon, el cual tenía una obra austera, anunciaban en dicha revista que, para animar sus construcciones “... serán llamados a colaborar algunos de los que la opinión reconoce como los más grandes de los escultores, pintores y decoradores contemporáneos”⁵⁷⁹.

Asimismo, también cabe resaltar la aparición en el seno de la Iglesia del Movimiento Litúrgico⁵⁸⁰, a partir de la posguerra de 1918, de importante influencia en países como Alemania, y que, junto al Movimiento de Juventud, creó una sensación de vitalidad y creatividad que predecía algún cambio en una situación anclada en el pasado, intentando revitalizar una sociedad religiosa sumida en el racionalismo⁵⁸¹, y trayendo nuevos aires e impulsos a un arte religioso muy marchito, con lo que se intuía un leve “renacimiento del arte sacro contemporáneo”⁵⁸².

En Alemania destacaron, entre 1918 y 1945, autores como Ildefonso Herwegen o el filósofo Romano Guardini, ambos allegados al comentado Movimiento Litúrgico. En el mismo periodo nació en Austria el *Círculo de Klosterneburg*, con al abad Pius Parsch a la cabeza, que también se preocupó por estos temas. Asimismo, destacó en Bélgica y

⁵⁷⁶ En concreto, dijo lo siguiente: “Pesando sobre el arte religioso las búsquedas de arcaísmo. Felizmente, hay jóvenes audaces que van adelante (...) No basta reanudar, ni siquiera rejuveneciéndolos, los viejos temas cristianos, tratarlos con fe en los dogmas, para hacer una obra de arte. Los mejores son precisamente aquellas cuyas obras *profanas* expresan con el máximo calor la emoción ante la naturaleza, que es también una cosa divina”. RENÉ-JEAN. Recogido en *ibídem*, p. 56.

⁵⁷⁷ Otras revistas, dentro del arte religioso, de interés que aparecieron en Francia durante esta época fueron *La Maison-Dieu*, *La Clarté-Dieu* o *Lex Orandi*.

⁵⁷⁸ Respecto a la importancia divulgativa de esta revista durante estos años, Ochsé comenta que “hasta 1939, la revista, maravillosamente documentada, nos tendrá al corriente de todo lo que se hace en el mundo, aportando sobre las tentativas y las realizaciones del arte sagrado juicios cuya mesura y equidad la perspectiva del tiempo nos permite apreciar”. OCHSÉ, Madeleine. Op. cit., 70.

⁵⁷⁹ TOURNON, Paul. Revista *Art Sacré*, abril de 1936. Recogido en OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 75.

⁵⁸⁰ En España, los tres grandes centros del Movimiento Litúrgico se hallaron en Silos, Montserrat y Samos. Cfr. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Op. cit., p. 98.

⁵⁸¹ Véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., p. 233.

⁵⁸² Así se expresa Fischer cuando comenta que “... lo más decisivo en esta tesis es en los años veinte el arraigo de las teorías del Movimiento Litúrgico en amplios sectores de la cristiandad; lo cual produjo, casi de inmediato, el resurgimiento de una nueva creatividad cristiana en todos los órdenes de la vida y de las artes. Con el designio: ¡Volver a las fuentes! era como si brotaran de repente raudales de vida nueva en terrenos anímicos que habían quedado ya totalmente estériles y agotados para la creatividad religiosa inmediatamente anterior. Hombres geniales, arquitectos y artistas, ponían en un magnífico gesto de fe y voluntad su genio al servicio de la Iglesia y, con ello, al de la comunidad cristiana entera para que todo ser, hijo de Dios, se pudiera acercar a la Casa del Padre”. FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Op. cit., p. 17.

Holanda el monje Dom Lambert Beauduin, y la revista belga “*Art D’Eglise*”, que apoyaba con fuerza la renovación del arte sagrado, y en Inglaterra se creó con el mismo fin la “*Society of ST. Gregory*”. También sobresalieron diferentes personajes y movimientos, pero con menor influencia europea, en Italia, Suiza o los Países Escandinavos.⁵⁸³

La disciplina artística que más desarrollo experimentó fue la arquitectura, produciéndose a partir de los años veinte la primera apertura, ciertamente tímida, de la Iglesia, con lo que se comenzaron a construir los edificios de culto conforme a técnicas más modernas y de acorde a los nuevos avances tecnológicos e industriales que se producían⁵⁸⁴, destacando arquitectos como Auguste Perret. Algunas formas estilísticas que se empleaban en el arte profano empezaban a ser válidas para el arte religioso, como el lenguaje simbolista y expresionista, y a algunos de los auténticos artistas del siglo les era permitido trabajar al servicio de la Iglesia. Este pequeño movimiento de renovación tuvo su epicentro en centroeuropa, sobre todo en Francia y Alemania⁵⁸⁵, y también afectó de alguna forma al área mediterránea⁵⁸⁶.

De los principales estilos estéticos novedosos, dentro de todas las artes, que la Iglesia empezaba a asumir, aunque todavía con muchos reparos y polémicas, se podrían citar como más preponderantes el modernismo, el simbolismo o el expresionismo. Repito que las introducciones de estas manifestaciones artísticas dentro del campo religioso fueron bastantes reducidas, pero al menos se empezaba a vislumbrar algo de luz nueva en un oscuro túnel que duraba ya demasiados años. Respecto al modernismo hay que decir que este estilo tuvo más aplicación en la arquitectura que en otras artes, aunque también es digno de destacar su difusión dentro del terreno del diseño de objetos, que como comenta Plazaola eran más agradables que útiles⁵⁸⁷; tuvo poca repercusión en la arquitectura sagrada en Europa, destacando dentro de España la expansión que tuvo en Barcelona con la genialidad de un arquitecto como Gaudí, el cual proyectó el famoso templo de la Sagrada Familia, así como una capilla en la Cripta de la Colonia Güell, edificios cuya construcción sigue hoy sin terminar⁵⁸⁸.

Con relación al simbolismo se puede decir que comenzó a nacer a finales del siglo XIX, pretendiendo hacer en sus principios una comparación muy estrecha con la

⁵⁸³ Véase ibídem, pp. 76-132.

⁵⁸⁴ En relación con la arquitectura de la época, Paloma Gil señala que el “problema que se suscitó en torno a 1920 a la hora de encontrar referencias para la arquitectura que se producía en un determinado lugar afectó al aspecto de los edificios, pero también a los temas tipológicos o constructivos. La inadecuación iconográfica de las pautas que iba imponiendo la modernidad justificó parte de los historicismos de índole local y tuvo su reflejo en los templos. En las distintas naciones existen pruebas de que la reacción tradicionalista sobre la que estamos hablando afectó intensamente a la arquitectura religiosa.” GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999, p. 35.

⁵⁸⁵ En Alemania destacan algunas iglesias, en este primer tercio de siglo, con influencias cubistas, así como también sobresalen más tarde, desde 1930, algunas construcciones en Austria y Suiza. También son interesantes algunas construcciones en Holanda y Bélgica. Véase OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., pp. 84-86.

⁵⁸⁶ En España sobresale el eco que tuvo este movimiento en Cataluña, impulsado por la comunidad de Montserrat. También comenzó a surgir centros por diversos sitios con voluntad renovadora, entre los que se podría citar “*Sarola Beato Angélico*” de Milán, “*Sociedad Amics de l’art Litúrgia*” en Cataluña o los “*Talleres de Arte*” en Madrid y en Francia.

⁵⁸⁷ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., p. 921.

⁵⁸⁸ Ésta última capilla ha sufrido recientemente una polémica renovación dando por acabada su construcción, lo cual ha llevado a diversos arquitectos a plantearse los efectos negativos de una restauración mal entendida. Véase RODRÍGUEZ, Delfín. *Gaudí restaurado*. ABC Cultural, nº 662. Madrid, 2 de octubre de 2004, p. 35.

música, en cuanto a la desaparición del objeto, de la cosa, ante la idea. Se intenta crear un nuevo estilo que se base en el irrealismo, el subjetivismo y el creacionismo⁵⁸⁹. Además, como destaca Plazaola, el simbolismo ha contribuido a dejar dos huellas sobresalientes en el arte sacro del siglo XX: la pérdida de valor de las apariencias materiales y una preocupación por la búsqueda de lo trascendente⁵⁹⁰. En principio este estilo pareció muy apropiado para elevar la dignidad del arte cristiano, muy deteriorado en el siglo XIX, pero hubo dos problemas fundamentales a la hora de aplicarlo: por un lado, los artistas más significativos o eran agnósticos o mantenían una indiferencia religiosa demasiado evidente; por otro, la Iglesia oficial no había podido despegarse todavía de una cierta y tenaz postura nostálgica de tiempos pasados. En las primeras décadas del siglo XX las obras religiosas de artistas simbolistas son muy esporádicas, destacando la participación de Maurice Denis (1870-1943), el cual no sólo contribuyó al cambio del arte religioso, sino que nos dejó unos escritos que ya apuntaban nuevos caminos para el arte cristiano de nuestro tiempo, destacando en su pintura una belleza llena de armonía y sensibilidad donde se puede reconocer una alegría cristiana manifestada de manera ciertamente íntima; sobresalen en su arte la suavidad y la dulzura, aunque no ha dejado de tener una orientación clásica. Otros artistas que destacaron fueron Odilón Redón y Gustavo Moreau.

En lo referente al expresionismo, estilo emergente en el periodo de entreguerras europeo, podemos extraer entre sus cualidades la preocupación por la expresión de la emoción, así como el empleo de procedimientos radicales y formas exageradas, bastantes alejados de la serenidad, la belleza y la armonía tradicionales. Este tipo de cualidades vino muy bien a algunos artistas que se movieron dentro del arte religioso, como reacción contra las formas convencionales y relamidas, y llevó a muchos de ellos a emplear un lenguaje virulento. Pero este tipo de manifestación artística dentro del arte sacro trajo bastante polémica por parte del pueblo, pues su sensibilidad no estaba preparada para tanta sinceridad desgarradora, por lo que parte de los cristianos dejaron de entrar en los templos donde se hizo alguna manifestación de este estilo. Incluso se llegaron a retirar obras de artistas famosos de vanguardia por considerarlas blasfemas y no atender a los fines concretos que debe tener el arte sacro⁵⁹¹. Se trataban de obras con gran libertad expresiva pero con unas preocupaciones diferentes a las exigidas por la Iglesia. En fin, que lo que se produjo al final fue una confusión general, con polémica incluida, sobre la representación de dicho arte en un templo, y apareció la duda sobre que estilo artístico es el más conveniente para la Iglesia. Uno de los artistas más destacables fue Georges Desvallières (1861-1950), cuya obra estuvo dedicada al arte religioso con una gran fuerza⁵⁹². Otro pintor que sobresalió en este género fue Emil Nolde, aunque su obra sufrió de la incomprensión por parte de la iglesia y el pueblo, con una obra religiosa seguida de polémica y rechazo⁵⁹³. Otros pintores franceses

⁵⁸⁹ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., p. 930.

⁵⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 930.

⁵⁹¹ La Iglesia de una u otra forma siempre ha fiscalizado severamente las obras que encargó, con el fin de que poseyeran las condiciones exigidas, entre las que muy pocas veces se encontraba la calidad plástica y estética. Un Cristo crucificado de estilo expresionista de Richier se llegó a retirar, por parte del obispado correspondiente, tras haber sido colocado en el altar de un templo hacía unas semanas, por las continuas protestas que provocó tanto por parte del clero como de los feligreses.

⁵⁹² Tuvo una gran implicación junto a Maurice Denis en el arte religioso, tanto que juntos crearon una escuela de Arte Sacro en Francia en 1919.

⁵⁹³ Como muestra de los problemas de comprensión y aceptación de su obra, cabe destacar lo sucedido en la "Exposición Internacional de Arte Religioso", celebrada en Bruselas en 1912, donde no quedó más remedio que retirar unos cuadros de Nolde antes de la inauguración por las enérgicas protestas de la Iglesia. También surgió una polémica muy agresiva en 1920 con motivo de la exposición de unos cuadros

dignos de mención son Bonnard, Serusier, Vuillard o Roussel. También destacaron artistas en el resto de Europa, pero en España habrá que esperar a los tiempos de nuestra posguerra para encontrar algún tema religioso destacable dentro de este estilo⁵⁹⁴.

Fuera de estos estilos, de los cuales surgieron pocas obras en el ámbito europeo si las comparamos con la producción en el arte profano, la Iglesia no veía nada aprovechable en los muchos “ismos” de la primera mitad del siglo XX, y algunos artistas que hacían obras religiosas sabían de antemano que no iban a ser aceptadas por el clero. En definitiva, la Iglesia seguía solicitando de los artistas las apacibles formas del arte tradicional, y lo que predominaba en el gusto general era un convencionalismo sin originalidad, así como el sentimentalismo dulzón y la blandenguería, el interés por lo anecdótico y un cierto didactismo infantil y simplón⁵⁹⁵. En general, el artista vanguardista continuaba separado de la Iglesia, y su arte se desarrollará y crecerá en otros ámbitos muy distintos:

“El siglo XX, que ve consumarse un largo proceso de secularización en todos los órdenes, está presenciando también la secularización en el arte. Esto significa que el tema religioso se desplaza. El artista actual, temeroso del tópico del contenido, busca nuevas fórmulas que le den la clave del arte por el arte, lanzándose a la búsqueda exclusiva de un simbolismo expresivo”⁵⁹⁶.

Hasta la mitad del siglo existe una corriente tensa de antagonismo y abstenciones entre el arte y la Iglesia⁵⁹⁷. Por otra parte, también se puede decir que la falta de verdad y autenticidad en el arte religioso de la primera mitad del siglo XX, con relación al arte profano, es otro de los factores que ampliaron más la separación entre ambos ámbitos⁵⁹⁸. El arte sacro no era “creíble” bajo el prisma de la estética de la nueva sociedad, y sólo el arte profano fue capaz de producir varios cambios, tanto en la forma como en el concepto⁵⁹⁹. Según algunos autores, esta falta de credibilidad residía en la ruptura con la comunicación, expresión y enseñanza de los dogmas de la fe, así como la renuncia a unirse a la liturgia en esta manifestación de lo sobrenatural; todo esto conllevó una profunda decadencia en el arte sacro⁶⁰⁰. Hay otras posibles razones para

del mismo artista en la iglesia de Santa Catalina de Lübeck. Véase REUTHER, Manfred. *La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos*, en *Naturaleza y Religión*. Op. cit., pp. 7-21.

⁵⁹⁴ Otros artistas que destacaron en Europa por su compromiso con el arte religioso fueron Thorn-Prikker en Holanda y Ernst Barlach en Alemania, así como Rouault, Mestrovic, Eric Gill, Severini o Cingria en el exterior, y en España Clará, Adsuora, Comendador, Solana, Zuloaga, Vázquez Díaz, Sotomayor, Stolz y otros.

⁵⁹⁵ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit., p. 218.

⁵⁹⁶ RIBERI, Antonio. *Alocución de Clausura*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p. 557.

⁵⁹⁷ Cfr. ARA. *Arte religioso en las residencias de ancianos. Otra vez con Javier Clavo*. ARA nº 48, Madrid, abril-junio de 1976.

⁵⁹⁸ En relación con esta falta de verdad en el arte sacro Gómez Segade opina que la “verdad es que el sentimentalismo a que había llegado el arte religioso en la primera mitad del siglo XX, a gran distancia de las corrientes investigadoras de vanguardia, lo habían dejado en muy débil posición frente a la fuerza de la autenticidad que demostraba el *otro arte*”. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 189.

⁵⁹⁹ Según nos dice Valverde, esta situación se produce por tres premisas generales: por un lado nos encontramos con un tradicionalismo del que la Iglesia no ha sabido separarse; por otro lado predomina un falso espíritu de lo religioso; y por último, sobresale la primacía de la apariencia. Véase VALVERDE, José María. *Cartas a un cura escéptico en materia de Arte Moderno*. Seix Barral. Barcelona, 1959.

⁶⁰⁰ Como nos dice Laurent, “en el curso de esa grande crisis histórica del arte cristiano que va del Renacimiento hasta mediados del siglo XX, el arte sagrado no solamente ha cedido el lugar al *catecismo*

justificar esta separación Iglesia-arte, y que se podrían añadir a las ya comentadas: el cambio de las ideas religiosas de los artistas, donde impera un extremado laicismo como en el resto de la sociedad; la debilidad económica de la Iglesia, que no disfruta del poder de antaño; el gusto estético de los nuevos mecenas (burgueses, etc.), muy diferente al que tuvo la Iglesia cuando ellos ejercían esta función; o la temperatura espiritual de la nueva clientela (“mass media”), donde, como ya se ha comentado, existía una profunda secularización⁶⁰¹.

Por otro lado, si nos fijamos en la iconografía empleado durante estos años nos daremos cuenta que es rica, pero desgraciadamente muy gastada y demasiado usada en el pasado, ya que no hubo ningún tipo de desarrollo ni progreso en este aspecto. Por tanto, al usar esta iconografía tan lamida no se producía otra cosa que no fuera la inadecuación de los mitos pasados al espíritu del mundo actual. Por ejemplo, si nos fijamos en las representaciones que se hacían de la figura de Cristo, nos daremos cuenta hasta que punto esta forma sufre de una fuerte estereotipación, lo cual representaba, y aún hoy día lo representa, una gran dificultad para los artistas⁶⁰². De esta manera, el progreso formal en el arte profano y sus problemas se quedan al margen de las expresiones religiosas.

Con relación a España hay que decir que, al iniciarse el siglo XX, la Iglesia tenía una importante influencia, sobre todo en el aspecto social. La alta burguesía y la aristocracia, respaldadas socialmente por la Iglesia, avalaban y contribuían con su poder económico a gran parte el arte religioso del momento, un arte en gran decadencia y anclado en el pasado:

“La vieja aristocracia manteniendo su línea tradicional y los nuevos nobles y miembros de la más alta burguesía en buena medida por imitación lideran en el ámbito social un programa neocatólico que aglutina en torno a la fe otras muchas ideas de carácter conservador. Hemos de ver a estas clases de sólida posición económica detrás de los más destacados proyectos artísticos de carácter religiosos”.⁶⁰³

Por otra parte, la falta de poder económico propio empezaba a pesar demasiado, con lo que las construcciones de templos nacían carentes de un espíritu creador, subordinadas a la necesaria medida y austeridad eclesial de la época. Incluso en las Cortes se entablaron algunas disputas por considerar que la Iglesia hacía una mala administración de su patrimonio artístico, con lo que se añadían nuevos problemas a los ya existentes.⁶⁰⁴

(...) sino que además ha roto su comunión con la liturgia”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 75.

⁶⁰¹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1987.

⁶⁰² Como nos dice Álvaro Delgado respecto a esta problemática, el “arte en cualquiera de sus manifestaciones exige una gran investigación de la realidad por modificada que sea ésta al llevarla a la tela, y se hace muy difícil representar a Jesús con toda su significación religiosa, cultural y humana sin apartarse de su imagen tradicional y que al mismo tiempo sea actual, viva, que no esté próxima”. DELGADO, Álvaro. *Doce hombres de la Olmeda y el Cristo*. ARA nº 39. Madrid, enero-marzo de 1974, p. 20.

⁶⁰³ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 444.

⁶⁰⁴ Esta es la excusa que apunta el obispo Reig para explicar la falta de un arte sacro de calidad en aquella época: “Privada hoy la Iglesia de su cuantioso patrimonio, sin los recursos de que en otras épocas pudo disponer, se ve obligada a realizar tan sólo las obras de suma necesidad, y aun en éstas, a tener más en cuenta la parte económica, subordinando a ella la artística. La consideración de que las circunstancias presentes imponen con preferencia la misión conservadora sobre la creadora del arte fue la que inspiró

Aunque, por otro lado, se pensaba que la crisis que existía en el arte sacro se debía exclusivamente a la falta de fe que existía entre los artistas y la sociedad, con lo que la Iglesia no reconocía sus errores. La situación, por tanto, del arte sacro español a principio del siglo XX era caótica, con una gran secularización del arte en general, y con la Iglesia separada de los artistas y de la cultura en general⁶⁰⁵. Además, las normas eclesiales que se dictaban con relación al arte sacro eran muy poco atrevidas, transmitiendo una sensación de miedo y preocupación por lo nuevo y desconocido que podía aportar el arte contemporáneo⁶⁰⁶.

Así, como apunta el historiador Díaz Quirós, se comenzó el siglo con una pintura religiosa que tenía una gran influencia de la pintura de historia, por lo cual los cuadros se convirtieron en demasiado narrativos e ilustrativos del hecho acontecido⁶⁰⁷. A este hecho hay que sumar la escasa presencia de la pintura religiosa en los certámenes nacionales de pintura, pues los artistas buscaban otras fuentes de inspiración⁶⁰⁸.

Para intentar paliar esta situación, se creó en 1899 los Talleres de Arte Granda, fundados por un sacerdote asturiano llamado Félix Granda Buylla (1868-1954). Estos talleres aglutinaban varios departamentos de arte sacro: pintura, escultura, talla, ebanistería, policromía, orfebrería, porcelana y vidrieras. Se instaló su sede en Madrid, y en 1913 se constituye en Sociedad Anónima Mercantil con la ayuda de nuevos socios. Empezaron con un arte muy conservador⁶⁰⁹, sin aportar nada nuevo al penoso panorama

muy oportunamente la Circular de la Nunciatura Apostólica de 21 de junio de 1914". REIG Y CASANOVA, Enrique. *Discurso en el acto inaugural del Museo Arqueológico Diocesano*. Op. cit., p. 15.

⁶⁰⁵ El padre Aguilar nos describe la situación del clero en aquel momento: "Siendo cierto que el artista del siglo XIX ha sido – en general – poco religioso, tenemos que reconocer también que el religioso – el hombre de la Iglesia, clérigo o seglar – ha sido poco artista; sin que puedan eludir la responsabilidad del mal gusto general que suele dominar en los templos y cuanto al culto se refiere, siendo en esto el clero reflejo de un ambiente general en el que la sensibilidad estética ha padecido atrofia y deformación en varias generaciones de decadencia. Falta de formación en los principios, falta de cultivo de una sensibilidad estética, falta de discernimiento de valores y falta de gusto. Por otra parte prejuicios y formalismos o actitudes cerradas a una renovación, o aferradas tanto a un academicismo devoto como a un falso sentido de lo moderno". AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 25.

⁶⁰⁶ Alguna de estas normas, pertenecientes al Derecho Canónico, rezaban lo siguiente: "1ª Se prohíben las imágenes insólitas por su concepto o factura (can. 1.279, 1); aquellas que están fuera del uso de la Iglesia (can. 1.279,2); las ridículas y francamente feas por su tosquedad o tipismo, las extravagantes o modernistas (no las modernas por sana y noble superación) inspiradas sólo en la vana preocupación de novedad...". FERRANDO ROIG, Juan. *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*. Op. cit, p. 86.

⁶⁰⁷ "Participando del eclecticismo de la época, la pintura religiosa desde fin de siglo y durante las primeras décadas del XX se mueve básicamente en unas coordenadas marcadas por la fuerte influencia de la pintura de historia, que hacía de las escenas verdaderas *actas* de la historia sagrada o la vida de los santos, por un nazarismo evidenciado en la simplicidad, el estatismo o la estructurada composición a base de horizontales y verticales...". DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 446.

⁶⁰⁸ Casado nos resume la situación de la época respecto a este problema: "En efecto, y en lo que respecta a la pintura, resulta ya tópica la queja que la crítica de la prensa periódica hace en los primeros años de las Exposiciones Nacionales: queja en el sentido de que, en tales certámenes oficiales, no se ve la verdadera y sentida pintura religiosa. Y esto solamente se entiende por el fenómeno, también señalado en otro lugar, de que – a causa de la paulatina pérdida de influencia de la Iglesia en la primera mitad de ese siglo XIX – se produce un decaimiento del género religioso, poco cultivado por los pintores de la época". CASADO ALCALDE, Esteban. *Pintura Religiosa en el Neocatolicismo madrileño*, en *Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Alpuerto. Madrid, 1991, p. 209.

⁶⁰⁹ Díaz Quirós opina al respecto que "estéticamente, en los talleres dirigidos por Félix Granda se sigue una línea francamente conservadora. En los primeros años sobre todo, los diseños de Granda se empujan de historicismo y fundamentalmente de un neogoticismo que (...) ponía su léxico al servicio de las contemporáneas necesidades del culto (...) Con el tiempo, y conforme la empresa artística se consolida, se

existente, con una manera muy artesanal de trabajar, terminando, tras la guerra civil, con algunos diseños industriales⁶¹⁰. Sólo comenzaron a realizar obras interesantes a partir de los años 50, con colaboraciones de artistas como José M^a Labra o José Luis Sánchez, los cuales rompieron con la tradición clasicista y con las referencias historicistas. Así pues, estos talleres fueron un ejemplo del arte sacro que se hizo en la capital, llegando incluso a importarse a algunas provincias, en esta primera mitad de siglo⁶¹¹.

En Cataluña ya se habían fundado asociaciones de arte religioso al final del siglo XIX, como el “*Círcol Artístic de Sant Lluç*”, el cual influirá posteriormente en le Congreso Litúrgico de Montserrat en 1915. Dentro de esta agrupación sobresalieron pintores como Juan Llimona, Dionisio Baixeros, Darío Vilás o José María Sert⁶¹². En 1922 se fundó “*Amics de l’Art Litúrgic*”, dirigida por el sacerdote Manuel Trens, con una gran actividad en los años siguientes, organizando varias exposiciones de arte sacro. En esta asociación, destacaron pintores como Darío Vilás, integrante también del grupo anterior, o Jaime Busquets.⁶¹³ También nacieron revistas como la *Revista Litúrgica* en la ciudad de Barcelona, aunque tenemos otros ejemplos en diferentes ciudades, como *Liturgia* en Toledo.

Por otra parte, en lo que se refiere a la arquitectura, hasta los años veinte no empezaron a aparecer algunos tímidos cambios⁶¹⁴, pero tuvieron muy poca incidencia, y exclusivamente se produjeron acciones levemente distintas en alguno de los sitios anteriormente mencionados. Más tarde hay que tener en cuenta nuestra guerra civil, que supuso una vuelta atrás, y el retroceso evidente a las ideas de principio de siglo⁶¹⁵. Y es una pena, porque la verdad es que se perdió una oportunidad de levantar nuevos edificios religiosos, pues la gran mayoría se destruyó durante la guerra, con arreglo a la

puede decir que se van consolidando también unas formas propias que incluso – tómesese con la mayor prudencia – recoge ciertos ecos de modernidad”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 448.

⁶¹⁰ Esta es la situación que nos describe Díaz Quirós cuando dice que “progresivamente la producción de Talleres tiende a industrializarse, al menos en parte de los procesos. La producción seriada de imágenes, el aprovechamiento recurrente de ciertos modelos y la talla mecánica por puntos en el campo de la escultura, el progresivo abandono de la pintura decorativa, mural o de lienzos de altar, el trabajo con metales no nobles y la estandarización de modelos de orfebrería, llevan a hacer del diseño, en el mejor de los casos, el verdadero motivo de interés artístico. Esta tendencia se acrecienta como consecuencia del mercado surgido tras la Guerra Civil”. *Ibíd*em, p. 449.

⁶¹¹ Véase *ibíd*em, pp. 447-449.

⁶¹² José María Sert destacó en el panorama nacional e internacional como un gran muralista, con unas características personales en su estilo, como son: vocación decorativista zoomórfica (masas de elefantes, toros contraídos, osos tocados con turbantes y mitras), ansia de titánicas arquitecturas, evocación romántica, simbología orientalizante, efectismo majestuoso e imperial, etc. Véase UREÑA PORTERO, Gabriel. *La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos*, en *Arte del franquismo*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

⁶¹³ Véase DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. Op. cit., p. 449.

⁶¹⁴ Según opina Plazaola respecto a la arquitectura sacra española de principio de siglo, “... una plaga de edificios seudobarrocos y seudoclásicos cubrió como la langosta el suelo hispánico. Los diez primeros años, la arquitectura religiosa vivió en España hipnotizada por su pasado histórico”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 351.

⁶¹⁵ Díaz-Caneja define el estado arquitectónico de esta época como “poco definido, titubeante, vario. Lo último debido a la diversidad de comarcas, todas con su típica arquitectura. En cada país que quiere apoyarse en sus tradiciones, pero demasiada atornilladas a ella, no acierta a desprenderse de la hojarasca ni a liturgizarse. Apenas hemos tratado de acomodarnos a las nuevas vivencias. La causa está en nuestra mentalidad tan medieval y barroca. También influyen la magnitud de las devastaciones, el mal gusto de un público, tanto más exigente cuanto más desorientado, y la falta de un programa mínimo que pudiera haberse formulado antes de la construcción”. DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 318.

modernidad arquitectónica de otros países, y en cambio se tuvo una añoranza excesiva por el glorioso pasado, tanto por parte de la Iglesia como por el régimen en el poder, que hizo imposible las construcciones innovadoras y vanguardistas⁶¹⁶, así como una prisa excesiva por reconstruir los templos para acoger a un pueblo desolado⁶¹⁷. Diversos problemas y fracasos se acumularon en la reconstrucción, con lo que se consiguieron pobres resultados:

“Todo quedó comprometido entonces por la falta de *clima* apropiado, por las prisas, los partidismos, el peso muerto de la rutina, el romántico anhelo - ¡ay! – siempre dolorosamente frustrado del *esto lo queremos igual que antes*, y nuestro natural atraso técnico”.⁶¹⁸

Aunque en los años veinte surgieron algunos grupos de jóvenes arquitectos, como el G.A.T.E.P.A.C., con una apertura a la arquitectura racionalista, esta opción fue rota por la dictadura, y se prefirió volver “a esquemas del pasado; y el deseo de resucitar la antigua cristiandad inspiró la construcción de infinitad de templos clásicos (herrerianos) o neoclásicos”⁶¹⁹. Además, tampoco se cuidaba en absoluto el interior de los templos, de cara a ambientarlos para el desarrollo adecuado de la liturgia, y así surgieron iglesias insignificantes llenas de imágenes que distraían la atención de los fieles, no prestándose la debida atención al espacio donde se realizaba el culto, y sin tener en cuenta la importancia estética de dicho lugar. En definitiva, la situación de la arquitectura sacra española en la primera mitad del siglo XX fue desoladora, sin que apenas se pueda destacar nada válido como conjunto:

“Podemos ver cómo, a partir del Modernismo, o mejor dicho, a partir de su extinción, tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo, hasta alcanzar los primeros brotes de lo que parece ser auténticamente Arte, se contempla un panorama desolador; entre 1910 y 1950, aproximadamente, la arquitectura española no ha pasado de mediocre, con excepciones contadísimas; la arquitectura sacra puede decirse que ha permanecido en los limbos o en el infierno, desde los últimos tiempos del Barroco. Hay que tener en cuenta este hecho para considerar los problemas actuales del arte religioso en este país. Lejos de tener, pues, tras de sí, una corriente más o menos perceptible de aguas vivas, de fecundo inconformismo, como lo hubo detrás del despertar europeo, hacia la posguerra de 1919, en lo que se refiere al arte sacro, no tuvimos en España gran cosa aprovechable, al menos algo coherente, unitario y válido. Lo poco que hay es tan menguado, tan escaso y tan limitado, que no puede tenerse seriamente en cuenta. Y en los intentos renovadores, tan escasos, vemos un penoso tantear en busca de una completa resurrección de un sentido arquitectónico que realmente estuvo muerto durante al menos siglo y medio”.⁶²⁰

⁶¹⁶ Con relación a esta oportunidad desaprovechada, Fernández Arenas opina que “parece normal que después de la guerra de 1936-39 se hubiera comenzado un periodo nuevo y decisivo para la arquitectura religiosa española. La necesidad de reconstruir las iglesias convertidas en ruinas por la revolución y de construir otras nuevas para atender las necesidades pastorales, hubiera sido la mejor ocasión para ello. No aconteció, sin embargo, lo que en otros países después de la primera guerra mundial”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 27.

⁶¹⁷ Como opina Ferrando, “la posguerra nos brindó la ocasión de adecentar las iglesias; pero la verdad es que se gastó mucho dinero para afearlas. Hubo entonces la excusa de lo inesperado junto con la prisa de habilitarlas al culto...”. FERRANDO ROIG, Juan. *Las iglesias de antes y las necesidades de hoy*. Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, p. 54.

⁶¹⁸ ROIG, Alfonso. *Ante la nueva singladura de nuestro Arte Sacro*. Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, p. 28.

⁶¹⁹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*, Op. cit., p. 954.

⁶²⁰ CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., pp. 65-66.

Como muestra del sentido artístico que tenía la Iglesia española basta recordar la exposición de Arte Sacro que tuvo lugar en Vitoria en Mayo de 1939⁶²¹, muy comentada en la prensa del momento, así como otras celebradas durante esta década, donde se pretendió orientar al arte dentro de unos cánones marcados por la tradición y la liturgia⁶²², intentando proponer las bases para el renacer de un nuevo arte sacro⁶²³. Sin embargo, y aunque las autoridades del momento se negaban a reconocerlo, todo sirvió de poco, si atendemos a los resultados posteriores:

“Temo que nuestra Exposición de Arte Sacro de Vitoria, donde, en 1939, habíamos colocado tantas ilusiones, no haya servido para nada. Muchos espíritus recibieron su influencia, entonces; ninguna mano parece ajustarse, después, a su lección (...) Todavía hay autorizadas entidades, que proponen a las iglesias, como ideal remedio a la imaginaria de munición, otra munición de santos, copia de tal o cual imagen célebre (...) Quien se llega a unos altares, no encuentra corrección alguna a tanto y tan triste desaguizado como tenemos costumbre de soportar desde la infancia (...) Esta experiencia nos desanima de pedir o de suscitar la renovación, que de otra suerte ya cumpliría, de la Exposición de Vitoria. Lo posteriores intentos del mismo orden han derivado siempre hacia la arqueología o hacia la perpetuación de las ruinas más detestables... Aquella serpiente de la Fealdad, que Huysmans veía como rebeldía al pie de María, sigue sin encontrar entre nosotros, no ya quien le corte la cabeza, sino quien le cercene la satánica cola”.⁶²⁴

Así pues, una cosa queda clara, y es que la religión perdió seducción, y eso que en España se mantuvo algo más activa en la posguerra por su unión con el régimen, lo que convertía el carácter de la Iglesia en nacional, desembocando en el Nacional-Catolicismo. Apenas se notaron cambios en los aparatos ideológicos e institucionales del franquismo hasta mediados los años 50, aunque la Iglesia no necesitaba evidenciar la imagen aperturista del régimen, con lo que no todos los estamentos eclesiásticos estuvieron dispuestos a cambiar. Esta situación degeneró en consideraciones

⁶²¹ Las crónicas del momento alabaron el éxito de ésta muestra, con un lenguaje triunfalista muy propio del bando nacional, el cual se usó prácticamente durante todo el régimen. Muestra de ello lo podemos ver en la introducción de una crónica periodística del artista Cossío: “La Exposición de Arte Sacro de Vitoria ha constituido, indudablemente, un éxito. Éxito en el propósito de centralizar en una ciudad española todas las orientaciones del arte religioso contemporáneo, demostrando con ello que en nuestra guerra salvadora la España nacional representaba en el extremo de Occidente el gran baluarte de la Fe”. COSSÍO, Francisco de. *El arte sacro español*. La vanguardia española, nº 22702. Barcelona, 25-6-1939, p. 1.

⁶²² En concreto, con la exposición de Vitoria, los organizadores persiguieron diversos objetivos: “Podríamos llamarla con preferencia *lección*. Hemos procurado apartarnos totalmente del *museo y del hecho arqueológico*. El propósito fue el de orientar el sentido moderno de la restauración y las nuevas construcciones dentro de un noble espíritu de estética, de dignidad y de pureza litúrgica (...) Se ha aceptado y alentado dentro de esto la absoluta independencia en cuanto a tendencias artísticas, si bien se han acogido con especial simpatía las creaciones de más acertada originalidad en que se evita la constante imitación del arte del pasado...”. Comisario de la exposición. Entrevista recogida en *Tónica de una exposición*. El Alcázar, nº 870. Toledo, 18-5-1939, p. 8.

⁶²³ El historiador Camón piensa de esta manera al afirmar que el arte sacro nuevo debe hacernos “imaginar el formalismo del culto revivido. Para que esta expresión cultural no sea una falsificación, hay que buscar una coincidencia plástica, con aquella otra coincidencia espiritual del principio del Cristianismo: La etapa de angustia y de miseria que queda detrás de nosotros nos obliga a austerizar nuestros sentimientos, a reducirlos a lo esencial y expresivo, el que la comunicación entre Dios y el alma sea tan directa que no la perturbe ninguna forma por alta que sea su calidad estética”. CAMÓN AZNAR, José. *Exposición de Vitoria. Arte nuevo, Arte apostólico*. Arriba España, nº 11100628. Pamplona, 7-6-1939, p. 6.

⁶²⁴ D’ORS, Eugenio. *Novísimo Glosario. Arte sacro*. Arriba, nº 2446. Madrid, 7-2-1947, p. 3.

extravagantes, llegando incluso a relacionar algunos movimientos artísticos de vanguardia con los países de ideología comunista⁶²⁵.

Como ejemplos de algunas pinturas murales hechas en la posguerra, podemos citar la decoración en la capilla de la residencia de señoritas “Teresa de Cepeda”, creada por Rosario de Velasco, donde lo religioso se mezcla con la sensiblería y lo sentimental, con un resultado algo “kitsch”, de acuerdo con la educación que se recibía en dicho centro. También cabe resaltar la capilla de Auxilio Social, destruida y actualmente sede del ministerio de Asuntos Sociales, ejecutada por Delhy Tejero⁶²⁶. La mayoría de los ejemplos no destruidos serán analizados más adelante. Por otro lado, algunos artistas muralistas, no necesariamente religiosos, destacaron en la posguerra, como fueron Germán Calvo, Sánchez Cayuela, Vila Arrufat o José María Sert. Pero, en general, la actividad muralista religiosa fue muy baja⁶²⁷.

Por otro lado, hay que destacar que el historicismo decorativista no fue ajeno al régimen. Así, en los años 40 el periódico ABC publicaba los interiores de iglesias neogóticas pintadas por los artistas románticos, y pintores como Ignacio Gil Salas presentaban cuadros con interiores de iglesias, que denotaban actitudes románticas, con chirriantes decorados y erudiciones gotizantes, que vendrían a ser la pauta de los nuevos ornamentos y concepciones plásticas de la Iglesia durante estos años⁶²⁸. Se volvía, pues, a enlazar con el arte del siglo anterior, de una manera tremendamente decimonónica:

“El léxico gótico, redescubierto de una forma más o menos idealizada, abordada en su análisis con mayor o menor profundidad y entendido (...) no ya como un estilo, sino como una religión, se había convertido en el propio de las obras vinculadas a lo sacro. De tal forma que todas las artes se tiñen de medievalismo y, más concretamente, de un voluntario aire gotizante que impregna tanto la arquitectura como las artes plásticas”.⁶²⁹

En definitiva, se pensaba que el mejor arte se encontraba en el pasado, llegando incluso a animar a los artistas a que se imbuyeran en dicho arte para poder inspirarse a

⁶²⁵ Este es el caso de Moya, cuando relaciona los movimientos abstractos con Rusia: “De la íntima relación que existe entre lo humano-concreto y lo religioso-occidental, nos han aleccionado los soviets. Para alejar al hombre *sencillo* – como gustan ahora de decir –, del individualismo, del humanismo, han sustituido una estética burguesa de imágenes por una estética colectivista de abstracciones”. MOYA HUERTAS, Miguel. *La imagen de Dios en el arte*. Op. cit., p. 5. Incluso en algún periódico de tirada nacional y afín a la Iglesia, como el diario Ya, se encontraban artículos con esta misma opinión: “Ni siquiera tenemos que volvernos atrás en cuanto a nuestra afirmación de la existencia de raíces filocomunistas en el mencionado arte. Las tiene evidentemente, porque, en definitiva, se trata de aplicar a lo religioso conceptos estéticos posimpresionistas que placen mucho al comunismo por lo que encierran de demoledores. Rusia, con sus dos caras de siempre, los estimula, allende sus fronteras, aunque *para andar por casa* utilice un arte antipático excesivamente realista”. COBOS, Antonio. *Las representaciones plásticas religiosas deben huir de un exagerado afán modernizante*. Op. cit., p. 13.

⁶²⁶ Dicha artista llevará a cabo diferentes murales religiosos en la Comunidad de Madrid, obras que serán analizadas posteriormente en esta tesis doctoral.

⁶²⁷ Para corroborar esta impresión, valga recordar la opinión de la prensa nacional del momento ante la inauguración, en los años 40, de unas pinturas murales de Emilio Sánchez Cayuela en una iglesia de Pamplona: “... Hacía por los menos dos siglos que no se había producido aquí un fenómeno semejante. Este vacío corresponde al tiempo más triste en que las iglesias que fueron siempre guiones de arte, que convertían en una mezcolanza de todos los estilos para que las imágenes de Olot no se perdieran por el mundo de lo feo”. A.A.V.V. *Las pinturas murales en la iglesia de los padres capuchinos*. Arriba España, nº 2092. Pamplona, 7-6-1942, p. 3.

⁶²⁸ Véase UREÑA PORTERO, Gabriel. *La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos*. Op. cit.

⁶²⁹ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 445-446.

la hora de crear un arte religioso nuevo, pero de calidad⁶³⁰, por lo que el academicismo se impuso sobre todos los demás estilos emergentes⁶³¹; esto provocó que la mayor parte de la cultura de vanguardia de la época llegara a ser tratada con desprecio por las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, del momento⁶³². Además, se criticaba tanto a los estilos como a los artistas modernos, no sólo porque se pensaba que no podían colmar las exigencias espirituales y estéticas el hombre del momento, sino que tampoco se los veía capaz de representar adecuadamente el fenómeno de la encarnación, hecho fundamental dentro de la fe cristiana⁶³³. Por esta razón, se culpaba a dicho arte de utilizar técnicas y estilos que no beneficiaban en nada a un arte sacro que debía ser, necesariamente, figurativo⁶³⁴. En definitiva, que durante estos años se seguía pensando, incluso por artistas, que el arte contemporáneo no era el más indicado para entrar en los templos⁶³⁵, y esta situación hizo que el arte sacro mantuviera su decadencia.

⁶³⁰ Como prueba de ello, valga la opinión de Rodríguez-Filloy al decir: "... si las posibilidades de un nuevo arte religioso han de depender del estado del espíritu coincidente con el de épocas gloriosas en que ha florecido nuestra imaginería y la más alta iconografía pictórica, no queda otra salida que la de una profunda relación con estas grandes creaciones del pasado. Sólo en ellas le es dado al artista aprehender la virtualidad de una expresión informada por el sentimiento individual y colectivo en el grado más elevado de eficiencia formal". RODRÍGUEZ-FILLOY, Benito. *En torno a un nuevo arte religioso*. Arriba, n° 2160. Madrid, 5-3-1946, p. 5.

⁶³¹ El mismo Rodríguez-Filloy piensa que "aquellas tendencias que en nuestro país permanecen vinculadas a la tradición a través del normatismo académico, se hallan en condiciones de asimilar los elementos expresivos fundamentales de nuestro gran arte religioso, como iniciación técnica y conceptiva para una expresión independiente y representativa de la época (...) La continuidad se hace además inevitable en la esfera de lo iconográfico, donde no es posible establecer variaciones bruscas y profundas". *Ibíd.*, p. 5.

⁶³² La situación cultural y artística del país durante los años 40, queda bien reflejada por Valverde cuando dice: "Nosotros, en España, tenemos el prejuicio – del que, para vergüenza nuestra, están mucho más libres, por ejemplo, en Francia – de creer que ser católico significa normalmente ser un reaccionario en el arte y en la literatura (...) Lo nuevo, los *ismos*, todo era cosa del diablo. Lo que no fuera leer a Núñez de Arce o contemplar a Moreno Carbonero, rozaba la materia de confesión". VALVERDE, José M^a. *La pintura de Ballester Peña*. Op. cit., p. 5.

⁶³³ Rodríguez-Filloy define la idea que predominaba en ese momento con relación al arte moderno: "En las más modernas orientaciones del arte, la tendencia a lo abstracto y a la simplicidad de las formas, así como el carácter esencial y frecuentemente simbólico de lo representado, se aviene difícilmente con la exigencia de una profunda y exacta encarnación de la imagen. El sentido del devenir con que el postimpresionismo intenta superar la realidad estática del arte tradicional, es completamente opuesto a la idea de permanencia con que ha de relacionarse la interpretación religiosa". RODRÍGUEZ-FILLOY, Benito. *En torno a un nuevo arte religioso*. Op. cit., p. 5. Este problema será tratado con más profundidad más adelante, cuando hablemos de la conveniencia del arte abstracto en el arte sacro.

⁶³⁴ Así lo expone D'Ors al decir: "Lo que da ese carácter de balbuceo a buena parte – y la mejor –, de la pintura contemporánea, que aspira a la representación de lo sacro viene de que sus cultivadores siguen articulando indecisamente a lo impresionista, quiere decir, a lo paisajista, los temas que debieran exigir la figuración y precisión propia del fresquista, cuando no del grabador". D'ORS, Eugenio. *Sobre arte religioso*. Arriba, n° 2197. Madrid, 17-4-1946, p. 5. De la misma opinión es Moya al añadir: "Concurren al arte religioso cristiano los factores de la vida, de lo concreto y de lo humano, en pugna con la abstracción. Parece muy difícil considerar que las etapas recientes de deshumanización del arte faciliten nuevas técnicas de visión a la liturgia. A lo sumo ilustran al artista con nuevas técnicas de ejecución, le enriquecen con procedimientos desusados". MOYA HUERTAS, Miguel. *La imagen de Dios en el arte*. Op. cit., p. 5.

⁶³⁵ Este planteamiento lo comprobamos al leer la opinión de artistas como Pancho Cossío, falangista y afín por entonces al régimen, al decir: "... Lo que no es posible es decorar un templo con el mismo criterio que se decora un lugar profano y empleando no sólo la misma materia y la misma técnica, sino el mismo sentido. Es la moda más transitoria y más audaz invadiendo el templo, y los ensayos más agresivos disipando la fe. Son los aires del mundo entrando irrespetuosamente en el ultramundo". COSSÍO, Francisco de. *El arte sacro español*. Op. cit., p. 1.

1.1.2. El clero: entre la desinformación y la incompetencia

Otra causa fundamental en la falta de progreso del arte sacro se encuentra en la poca formación artística dentro del seno de la Iglesia y, lo más preocupante, la falta de interés por poner remedio. De hecho la Historia del Arte no estuvo incluida como asignatura en los planes de estudio de los seminarios hasta los años veinte⁶³⁶. Pero, además, se puede argumentar que la deficiencia no quedaba subsanada con este hecho, pues la aplicación práctica de los consejos dados por algunas autoridades eclesiales no era seguida por el clero, con lo que se consiguieron ínfimos resultados. A esto se puede unir el hecho de que el arte moderno interesaba poco en el seno de la Iglesia, y el propio papa Pío XI era poco receptivo con las formas contemporáneas, llegando a hablar de ellas como “... ciertas sedicentes obras de arte sacro que no parecen invocar y hacer lo sacro sino porque lo desfiguran hasta la caricatura y muchas veces hasta una verdadera y propia profanación. Se intenta la difusión de tales obras en nombre de la búsqueda de lo nuevo y de la racionalidad de las obras. Pero lo nuevo no representa un verdadero progreso si no es, por lo menos, tan bello y tan bueno como lo antiguo...”⁶³⁷. Otra vez se puede ver la rememoración en la Iglesia del pasado como algo positivo, en vez de mirar hacia el futuro intentando buscar la dignidad dentro del empleo de las formas novedosas presentes. Con el Papa posterior, Pío XII, no se avanzó demasiado, pues tras observar diversas obras contemporáneas en la inauguración de la pinacoteca vaticana, ordenó “... que semejante arte no se admita en nuestras iglesias y que, con mucha mayor razón, no sea invitada a construirlas, a transformarlas y decorarlas”⁶³⁸.

Como se puede comprobar el avance en esta época se ve imposible. Y todo residía en un problema: que la Iglesia no aceptaba, ni lo acepta totalmente hoy en día, el arte moderno por su falta de preparación, y en este punto viene bien recordar las reflexiones de Gómez Segade sobre el tema:

“¿Por qué no servirse del arte para hacer comprender la historia presente y hacer comprensible el mensaje evangélico con los instrumentos del lenguaje plástico que proporciona nuestra cultura?. Sinceramente, creo que no es problema de mayor o menor capacidad del arte para servir a tal fin, sino de falta de preparación en los que deberían ser los catequistas del siglo XX, que siguen anclados en la *Summa Teológica* o el Vaticano de Pío IX”⁶³⁹.

Por el lado del régimen, lejos de culpar a la Iglesia de la situación, se llegó a opinar que el problema residía, no ya en la falta de preparación del clero, sino en los propios artistas y en sus respectivas escuelas:

⁶³⁶ Por esta razón el papa Pío XI (Carta circular del 1 de septiembre de 1924) señala algunos objetivos a conseguir y normas a aplicar, recomendando “la conveniencia, o mejor todavía, la necesidad de que los eclesiásticos, aunque sin pretender sustituir a los artistas de profesión, tengan una suficiente cultura artística y un gusto exquisito de lo bello, para apreciar con criterio más seguro las obras existentes y para regularse rectamente en las nuevas construcciones o ampliaciones, en la decoración y en el encomendar nuevos trabajos y hacer nuevas adquisiciones”. Recogido por HORNEDO, Rafael María de. *La enseñanza del arte en los seminarios*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 401.

⁶³⁷ Carta de Pío XI del 27 de octubre de 1932, recogida en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 127.

⁶³⁸ PÍO XII, Papa. Recogido en COBOS, Antonio. *Las representaciones plásticas religiosas deben huir de un exagerado afán modernizante*. Op. cit., p. 13.

⁶³⁹ GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 196.

“... de haberse preocupado la enseñanza oficial, como era su deber, de dar entrada en su cuadro de enseñanzas a las de tradición secular que venían nutriendo el Arte Sacro y que constituyen en la historia del arte su mejor ejecutoria: pintura mural, imaginería religiosa, vidriera, mosaico (...), no creemos que el Arte Sacro hubiese llegado al estado de postergación a que llegó, ni hubiera caído en manos profanas, industrializándose”⁶⁴⁰.

Sin embargo, tras la Guerra Civil, se comienza a introducir, bajo el amparo del Estado en estrecha colaboración con la Iglesia, la enseñanza del arte sacro en las Escuelas de Bellas Artes⁶⁴¹, pero siguiendo unas líneas decimonónicas en cuanto al estilo plástico se refiere, dominando las formas barrocas y renacentistas. También se establecieron algunas normas para que el clero y el público en general pudiera ir conociendo el arte sacro español, pero más bien esta preocupación se centraba en obras de épocas pasadas, y no en los movimientos estéticos renovadores de Europa, pues en nuestro país no existía nada digno de mención⁶⁴².

Por otro lado, se desarrollaron con gran pujanza las escuelas para la imaginería procesional y cofrade, pero siguiendo también una línea decadente y con tendencia al pasado, causando unas “... formas barrocas que encerraban significados de honda significación ideológica”⁶⁴³. Todas estas actuaciones no mejoraron mucho la situación, y los artistas siguieron separados de la Iglesia, tanto por culpa de la imagen estética que se mostraba como de la actitud de los sacerdotes ante el problema:

“El artista de hoy se ha puesto tal vez de espaldas a la Iglesia, en parte porque se ha encontrado con mucha rutina, mucha flor de trapo, mucho cromo mórbido, mucha superstición encubierta, mucha hojarasca, y tal vez porque crea haber visto un desinterés, acaso no merecido, tanto hacia el arte moderno como hacia este aburguesamiento de lo religioso por parte de los eclesiásticos, quienes, atentos sólo al Dogma y a la Moral, sin ver la trascendencia para el mal y para el bien de estas expresiones, toleran en amplia comprensión tanto *biblot* de que se nutre la piedad de los fieles”⁶⁴⁴.

El problema de la industrialización del arte sacro como otra de las claves en su decadencia es lo que nos da pie para comenzar el siguiente apartado.

⁶⁴⁰ MARÉS, Federico. *El Arte Sacro en el plan de estudios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 424.

⁶⁴¹ La Escuela de Bellas Artes de Valencia fue la primera, tras introducir una asignatura llamada “*Enseñanza General de Arte Sacro*” en sus planes de estudios en 1939. Un periódico de tirada nacional lo anunciaba de la siguiente manera: “... estará a cargo de un sacerdote, y a ella han asistido todos los alumnos de distintos centros académicos. Estas clases funcionarán semanalmente”. A.A.V.V. *Inauguración de la primera cátedra de arte sacro en Valencia*. Arriba España, nº 1128. Pamplona, 1-11-1939, p. 3.

⁶⁴² Destacamos algunas de las normas eclesiales españolas del año 1939: “1º Conveniencia de constituir una *Comisión Central de Arte Sacro* integrada por elementos eclesiásticos y civiles expertos en Liturgia y Bellas Artes, cuya tarea será la orientación de la Artes Sacras por medio de Cursos, Conferencias, Exposiciones, Ediciones, Museos y Enseñanzas de Arte y Liturgia, así como la celebración anual de una Semana de Arte Sacro, y la publicación mensual de una Revista”, “3º Inclusión en las Escuelas Profesionales de Artes y Oficios de aquellas enseñanzas conducentes a un mayor conocimiento de la Liturgia y de los oficios dedicados a la construcción de los objetos para la piedad y el culto, con el fin de que tengan siempre la dignidad necesaria”. FERRANDO ROIG, Juan. *Normas eclesiales sobre arte sagrado*. Op. cit., pp. 14-15.

⁶⁴³ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 452.

⁶⁴⁴ MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 256.

1.1.3. Imagen seriada e imagen fabricada como prototipo de falsedad

Dentro de esta situación eclesial, de total despreocupación en lo que respecta a la modernización y actualización de la estética sacra, es normal que apareciera un arte sacro industrializado para cubrir el ornamento de todos los templos en vigor, ya que, como hemos visto anteriormente, el hecho de contar con artistas prestigiosos para estas labores estaba muy lejos del pensamiento del clero, incluso molestaba al cómodo e impresentable conservadurismo que tan graves resultados estéticos nos ha deparado, siendo más fácil no plantearse la entrada de las vanguardias artísticas en el templo:

“... la Iglesia sigue, entre tanto, al margen de este movimiento, ignorante de lo que ocurre en el mundo de la creación artística y de su enorme significado, obediente a los cánones de un realismo dulzón y convencional. Las imágenes que sigue adorando el pueblo cristiano nada atestiguan de esta gran transformación del ideal estético. El eón inmanentista que ahora fomenta una imagería vulgar, bonita y horriblemente fea, de fáciles complacencias sensibles, se refugia en los talleres de *arte religioso*. Tenemos entonces ese arte que los alemanes llaman *kitsch*, los franceses *saintsulpicien* y los españoles *olot*: el arte merengue y comercializado que ha sufrido la cristiandad hasta la segunda guerra mundial”⁶⁴⁵.

En España, como en el resto de Europa, se sufrió duramente esta industrialización del arte sacro. Tras la Guerra Civil se produjo una fuerte demanda de este género, el cual ya estaba presente desde finales del siglo XIX, y la mayoría de las iglesias modestas se llenaron de un arte prefabricado y decadente. Dicho arte nace como consecuencia del encargo, por parte de la Iglesia, a artistas mediocres, no interesados en investigar y crear nuevas formas de expresión; dichos encargos nacen dentro de la desconfianza que existía entre la Iglesia y los artistas modernos, por lo que era más cómodo encargar las obras sacras a artistas mediocres, los cuales no ponían pegafantasmas para crear de acorde a la estética rancia y caduca de la Iglesia del momento⁶⁴⁶.

Dentro de esta línea sobresalieron las imágenes de Olot con gran éxito, para desgracia de la modernización del arte sacro, y es entonces cuando se empieza a intuir el peligro que conlleva el triunfo de este arte de pésima calidad para la formación de la sensibilidad de los fieles y el público en general⁶⁴⁷. Los talleres de arte religioso que surgen en España durante la posguerra tienen mucha culpa, con el beneplácito de la Iglesia, de la extensión de un arte pésimo y muerto, que ha hecho mucho daño al arte sacro en general⁶⁴⁸. La calidad artística desciende a unos niveles ínfimos, sin que esto

⁶⁴⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 423.

⁶⁴⁶ Como nos dice el padre Arenas: “La desconfianza hacia los artistas modernos y su arte tiene sus raíces en la ruptura y separación que ha existido entre el arte oficial de la Iglesia y el arte moderno. Falta de fe, en los artistas, y ausencia de comprensión hacia sus obras, por parte de la Iglesia. En esta separación el arte camina por veredas nuevas, de inquietud, de búsqueda de medios técnicos y formales nuevos; la Iglesia se conforma con el cómodo refugio de los artistas mediocres, de los que no son capaces de seguir por los senderos de conquista, de los que terminan repitiendo las fórmulas pasadas, hasta desembocar en el arte religioso industrializado, comercializado”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 32.

⁶⁴⁷ Con relación a este tipo de imágenes, Arenas comenta: “Las imágenes que entre nosotros han recibido ya el calificativo de *Santos de Olot* no deben despreciarse por la materia en que están realizadas. Esta no determina ni la belleza ni la religiosidad de las imágenes (...) Lo que importa es la expresión de sus formas. Y este tipo de imágenes comercializadas no suelen ser de gran valor artístico y, muchas veces, es lamentable su expresividad religiosa”. *Ibíd.*, p. 52.

⁶⁴⁸ Roig denunciaba este hecho al decir que “las imágenes salidas de esos talleres y que se venden en esos comercios han alcanzado una triste y enorme celebridad. Son imágenes exangües a las que hay que dar vida a fuerza de coloretes y afeites – maquillaje exagerado que reprobamos en los demás -, y que

hiciera despertar a las autoridades eclesiales, las cuales no percibieron este problema como tal. Marés resume bastante bien el panorama de la situación española de esta época:

“... en los últimos años del pasado siglo y primeros del actual, el Arte Sacro no tuvo la estima, ni menos la dedicación, que por parte de los artistas merecía. Esta actitud pasiva de indiferencia, y la falta de un verdadero control por parte de las autoridades eclesiásticas, hizo que el Arte Sacro fuera decayendo poco a poco, hasta llegar a perder su rango artístico al descender, en manos de mercedarios, a un arte puramente industrial (...) Y así subsistió nuestro Arte Sacro, sin provecho ni gloria, ni inquietud alguna, sumergido en un estado letárgico, hasta que, al término de nuestra guerra, al plantearse el problema de restauración de las Instituciones seculares, especialmente del culto, pasó a ocupar el primer plano del interés nacional (...) Si nunca fueron fáciles las improvisaciones, menos lo fueron en aquel entonces, dadas las circunstancias en que se encontraba el Arte Sacro, en plena decadencia, sin que pudiera disponer de elementos preparados, capaces de ponerse al frente de la obra restauradora”.⁶⁴⁹

Luego queda claro que la fabricación en serie de imágenes ha dañado gravemente al arte sacro en general⁶⁵⁰, suponiendo una seria barrera en su posible progresión e integración con el arte profano vanguardista, ya que “con la difusión que le prestan los medios de reproducción modernos ciertamente se perjudica al arte religioso, no sólo a la imagen que sirve de modelo, que llega a parecer banal, sino que también se cierra el camino a la posible evolución de la creación artística de carácter religioso, al buscar el camino fácil de la repetición de la imagen popular”⁶⁵¹. Se podría decir que estas obras comerciales y creadas en serie no respetan el verdadero espíritu de un tipo de arte como el sacro⁶⁵²; incluso se podría ir más allá y dudar del carácter artístico de dichas obras, pues más bien sólo pueden alcanzar el grado de artesanía, que, evidentemente, no es lo mismo:

“El producto mecánico todavía puede ser una obra de arte, pero el arte no es del artesano, ni el artesano es un artista, sino un mercenario; y esta es una de las muchas razones por las que una *industria sin arte es brutalidad*”.⁶⁵³

alimentan una piedad dulzona y anémica también”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Op. cit., p. 71.

⁶⁴⁹ MARÉS, Federico. Op. cit., p. 423.

⁶⁵⁰ Con relación a la existencia de estas imágenes seriadas en la iglesia española, Hernández Díaz opina que eran “pastiches para una religiosidad de vía estrecha, muy dignos por los temas representados y por la bendición recibida, pero que no servían a los fines de la Iglesia con la fuerza que Ella había exigido siempre al Arte. De esta manera, por causa de las destrucciones promovidas por guerras y revoluciones, estas obras industriales han entrado a millones en los templos del Catolicismo, sustituyendo a las producciones de los maestros de genio y de fe.” HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 544.

⁶⁵¹ AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*. Op. cit., p. 273.

⁶⁵² El obispo Almerch comenta, con relación al arte sacro industrializado, que “... ahora también existe, junto a lo artísticamente bien logrado y digno de aprecio, las vulgaridades comerciales fabricadas en serie, verdaderos *adefesios*, que no merecen la más mínima consideración. Las auténticas *obras de arte modernas y actuales*, sea cualquiera su tendencia, serán *tan respetables como las que cuentan más de cien años*”. IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. *La nueva liturgia en las iglesias tradicionales*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1969, p. 38.

⁶⁵³ COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Op. cit., p. 40.

Sin embargo, la posición de la Iglesia, lejos de admitir sus errores, y de muchos autores afines del momento, era culpar a los artistas por su falta de compromiso religioso, por lo que el entendimiento entre unos y otros se hacía muy difícil.⁶⁵⁴

Otra de las justificaciones, mucho más razonable, anteriormente aludida en este problema del arte sacro industrializado ha sido la devoción popular de determinadas imágenes, lo cual ha desembocado en el mantenimiento de un arte pésimo en los templos, por lo que el pueblo y su formación también tienen parte de culpa:

“El lógico deseo de tener cerca, de ver frecuentemente la imagen que recibe especial veneración en su santuario o la devoción que constituye el principal aglutinante de una identificación espiritual con la ciudad, determina que se copien infinitamente, industrializándose la imagen. En este sentido es claro que se vulneran realmente los fundamentos del arte religioso, máxime cuando esta propia imagen, réplica industrial de la verdadera, recibe culto especial bien en la capilla privada, bien aun en la propia iglesia, por imposición de la devoción de los propios fieles y favorecido este culto por la decadencia de las artes plásticas”⁶⁵⁵.

Muchos clérigos encontraron en el arte prefabricado obras más convenientes para la oración que en el arte moderno, pues éstas pueden dejar traslucir con demasiada evidencia la subjetividad del artista, lo cual puede incomodar a los fieles⁶⁵⁶. Pero pensar que una comunidad pueda aceptar este tipo de arte por su comodidad devocional es, como muchos opinan, desacreditar la propia religión que profesan, ya que, de algún modo, están degradando el sentir y el gusto de toda el pueblo⁶⁵⁷. Por ello, se podría afirmar que este tipo de arte, válido únicamente para intereses económicos y comerciales, degrada la propia devoción popular⁶⁵⁸.

⁶⁵⁴ Este es el punto de vista de La Rosa cuando comenta en un diario catalán que “... para que los pintores se interesen por un tema religioso es preciso que una casualidad les sirva de indicador, y entonces, forzados a expresar un sentimiento que les es extraño, con los ojos vueltos hacia el pasado, manirroto y desorientados, no saben que hacer de sus pinceles. Y es que después de tanto hartazgo de sensualidades y de cerebralismos, después de tanta Naturaleza, ya no hay quien levante sus pinceles a la altura del sentimiento religioso”. LA ROSA, Tristán. *Pintores montserratinos*. La vanguardia española, nº 25192. Barcelona, 1947, p. 4.

⁶⁵⁵ AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*. Op. cit., p. 273.

⁶⁵⁶ Como afirma Maritain “... esos productos de fabricación comercial, cuando no son demasiado desalentadores, tienen al menos la ventaja de ser perfectamente indeterminados, tan neutros, tan vacíos que podemos mirarlos sin verlos, y así proyectar sobre ellos nuestros propios sentimientos, mientras que algunas obras modernas, y precisamente las más atormentadas, las más apasionadas de entre ellas, pretenden imponernos por la violencia, en bruto, en estado salvaje, en lo que ellas tienen de más subjetivo, las emociones individuales del artista moderno. Y para orar es un impedimento insoportable, si en lugar de encontrarnos ante una representación de Nuestro Señor o de un Santo, recibimos en pleno pecho, como un puñetazo, la sensibilidad religiosa de Fulano de Tal”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., p. 133.

⁶⁵⁷ Esta idea es la que trasmite Laurent cuando opina lo siguiente: “... ¿en qué sentido su técnica artística y sus formas contienen lo sagrado? Representan el sueño de una muchedumbre que no siente ningún gusto por el arte. Los cristianos que las aceptan en sus iglesias les piden lo que otras multitudes van a buscar en el cine o en las revistas ilustradas y en los carteles. Deseoso de ofrecer certezas consoladoras, ese sucedáneo de arte cristiano destierra toda inquietud y toda preocupación seria. Es una profanación”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 95.

⁶⁵⁸ Esto es lo que opina el padre Arenas cuando dice: “Las obras presentadas en los comercios son tan pobres y de tan mala gusto, que constituyen un peligro, no sólo para la formación artística de los fieles, sino también para su sana devoción”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 52.

1.2. Arte profano: el antes y el después de la guerra civil

1.2.1. Penguerra: entre el aburrimiento oficial dominante y las primeras vanguardias (1900-1939)

El siglo XX comienza en España, con algunas herencias del siglo anterior, como son los últimos coletazos de la monumental pintura de historia y lo anecdótico. Pero, durante esta época, el poderío político de España se desploma aceleradamente, sumándose a esta crisis los desastres coloniales. Dentro de esta situación es donde nace la Generación del 98, que trasmite una sensación, mediante la literatura, de desencanto. Emerge un interés por la España real, a lo que se une una gran sinceridad y pesimismo, surgiendo la crisis en la España de la Restauración, que fue como un “amansado paréntesis”⁶⁵⁹. Así, mientras las corrientes europeas se basan en un vitalismo trágico y un expresionismo exacerbado, en nuestro país la atmósfera es más pesimista y radical. Se comenzaba a producir el debate entre si se podía ser español y moderno a la vez, así como también existía la contradicción entre las viejas señas de identidad y el uso de lenguajes renovadores. Con esto, la pintura social dejó de alguna manera su sitio a una pintura literaria más impresionista, comenzando una nueva época, donde llegaron a destacar pintores como Regoyos, Mir o Nonell, de corte impresionista. La verdad es que este movimiento tuvo en España un carácter invertebrado, y se puede decir que no existió como tal, debido al aislamiento y el retraso de la pintura española. En cambio, el Modernismo y la citada Generación del 98 serán la base, en este fin de siglo, de las claves intelectuales para explicar el conflictivo desarrollo histórico en la España del siglo XX. De todas formas, en esta época existen muchas tendencias que no se pueden clasificar exclusivamente en tradicionales o rupturistas, sino que habría que abrir nuevas vías de expresión como el simbolismo, el citado modernismo u otras como el postimpresionismo; el desarrollo de estas últimas tendencias dentro de España ha encontrado poco eco en Europa, debido a que existe una ignorancia del arte español de esta época. Por otro lado, también se despertó el interés por las corrientes del norte de Europa, como los prerrafaelistas británicos o los simbolistas centroeuropeos. Asimismo, se notó la huella de la tradición romántica del norte con la influencia en la cultura artística de fin de siglo, sobre todo en la vanguardia de Barcelona y su modernismo.

Hay que reconocer que tras la guerra civil, el primer tercio del siglo XX se encontraba bastante desconocido, sobre todo el arte más vivo de los años veinte y treinta. Pero con el paso del tiempo este periodo artístico ha sido estudiado más a fondo, presentando un interesante panorama, lo cual no ocurrió con el arte sacro, como hemos visto en el capítulo anterior.

Con todos estos factores, parte el siglo XX dominado por la concepción trágica del 98 con relación a la identidad cultural española, enfrentando fuertemente la tradición con la modernidad. Las características propias de esta época llevan al individualismo y a la “casuística”⁶⁶⁰; por un lado, la tensión política y cultural se debatía entre la tradición y el progreso; por otro, también se puede hablar de un desfase entre las ideas cosmopolitas de la vanguardia y las conflictivas señas de identidad locales; por último, existían unas contradicciones en general ante el proyecto de modernización artística, convirtiéndose el arte en un foco de tensiones individuales⁶⁶¹. A pesar de todo esto, el

⁶⁵⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Editorial. Madrid, 1990, p. 59.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶¹ Esta problemática refleja la naturaleza invertebrada del país, según comentaba Ortega y Gasset. Además las tensiones se produjeron, no sólo por las contradicciones entre tradicionalistas y vanguardistas,

siglo comenzó con una ideología artística dominante que se podrían resumir en tres factores: el arte era un instrumento de la clase más poderosa, los valores espirituales, morales y estéticos eran de naturaleza universal, y se rechazaban en general todos los elementos exteriores⁶⁶². El arte oficial se moverá entre los academicistas y los tradicionalistas, que llegarán a dominar ampliamente el panorama plástico. Además, los acontecimientos europeos vanguardistas se recibían con escepticismo, indiferencia y desprecio.

Con esta panorámica, el arte comienza a dejar la Iglesia, los conventos y los palacios, y sale a la calle, la cual era dominada sobre todo por la burguesía capitalista. De esta manera, aparece la figura del marchante, viviendo la mayoría de los artistas en las grandes ciudades y convirtiéndose el arte en más cosmopolita. Por esta razón, aparecen nuevas plataformas de producción artística, como son las exposiciones oficiales, el crítico de arte, la galería privada, los mencionados marchantes, los museos de arte moderno, las asociaciones de artistas, revistas especializadas, libros de arte contemporáneo, etc.

Dentro de estas vías de comunicación del arte con la sociedad, repito que dominada por la burguesía capitalista, sobresalen los diferentes tipos de exposiciones que comienzan a nacer en este siglo. Una manera de exponer este arte eran las Exposiciones Nacionales, cuyas primeras muestras comenzaron a aparecer ya en el siglo XIX. Éstas exhibiciones eran una clara expresión de la ideología artística dominante y, como nos dice el historiador Brihuega, “exponente rector de los parámetros estéticos”⁶⁶³. Por supuesto, estas muestras estaban vinculadas al centralismo del Estado.

A la par que estos certámenes nacionales, van empezando a funcionar exhibiciones artísticas de carácter regional, comenzando también a nacer los Salones de Otoño como remedios mediocres a las exposiciones nacionales antes reseñadas. Las galerías privadas no comenzaron a aparecer hasta los años 20, y nacieron, en principio, con sucedáneos en el Círculo de Bellas Artes, en el Ateneo, en casinos, establecimientos comerciales, etc.

En lo que se refiere a las agrupaciones de artistas, proliferan con relativa abundancia en nuestro país, a pesar de que a lo largo del siglo los artistas siguen mostrando esa preferencia por la individualidad, hecho que ya había comenzado a aparecer en el siglo anterior⁶⁶⁴. Se podría decir que nacen como una especie de mecanismo de autodefensa del artista, el cual había perdido la figura del protector desde la Revolución Industrial,

sino también en la manera en la que cada uno interpretó artísticamente sus señas de identidad. Por esta razón existieron antivanguardistas que tampoco fueron académicos en su más pura expresión.

⁶⁶² Véase BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Ediciones Istmo, colección Fundamentos 72. Madrid, 1981.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁶⁴ Con relación a este planteamiento, Calvo Serraller opina que “... al comenzar la época contemporánea, se pierde bastante de esa cohesión que había configurado tradicionalmente el gusto artístico de la Escuela Española, una escuela que, a partir del siglo XIX, empezando por el propio Goya, parece cada vez más marcada por la individualidad”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Op. cit., p. 11. También otro historiador como Viñuales tiene un concepto parecido al analizar estos primeros años del siglo XX cuando dice que “... no es fácil decidir si tal artista es o no impresionista o realista, pues la mayoría de las veces se ensamblan, entrecruzan, superponen variedad de estilos, haciendo que la independencia hispánica se refleje igualmente en el terreno del arte y perdiendo la fuerza y el empuje que una consolidada manera de hacer podría conseguir. Ésta puede ser una de las razones de la poca potencia, y hasta ineficacia, de la renovación del arte en España en el primer cuarto de siglo, pues responde a una cierta maldición de las corrientes innovadoras, divididas, ineficaces e independientes que se calca también en lo político y lo social”. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1998, p. 28.

presentándose como una tabla de salvación frente a la nueva realidad del mercado. Son pocos los artistas que funcionan fuera de estas agrupaciones, y los que lo hacen se apoyan en algún galardón oficial recibido por parte de la Academia o por algún otro premio de prestigio otorgado en el extranjero, aunque, repito, muy pocos artistas se encontraban en esta situación de privilegio. Como principales asociaciones se podrían nombrar a “Les Arts i les Artistes”, nacida en Barcelona en 1910, donde destacaron el profundo catolicismo y conservadurismo catalán, defendiendo un regionalismo tradicionalista y rechazando la bohemia y sus excesos, o la “Asociación de Pintores y Escultores”⁶⁶⁵, fundada en el mismo año en Madrid⁶⁶⁶, donde, al igual que la anterior, se apoyaban en un reiterativo conservadurismo. También en Madrid nacería en el mismo año la “Sociedad de Amigos el Arte”, con una fuerte protección estatal y de los artistas, aunque no tenía nada que ver con las asociaciones anteriores. Posteriormente nacerían otros grupos más vanguardistas, que serán citados más adelante, a pesar de que en Madrid se padecía, como dice Brihuega, una “esclerosis recalcitrante”⁶⁶⁷; no se querían correr riesgos ni financieros ni ideológicos como se corrieron, de forma tímida, en Barcelona. Habrá que esperar a finales de los años veinte para que grupos como la Escuela de Vallecas, en 1927, o el Salón de los Independientes, certámenes celebrados desde 1929, pusieran un toque más contemporáneo al panorama artístico de la capital. El objetivo prioritario en todas las asociaciones fue la celebración de exposiciones para mostrar su arte a la sociedad.

Otra nueva figura que surgiría en este siglo es la del crítico de arte, que, con sus reflexiones y valoraciones, sustituirá de alguna manera a los criterios de la Academia. Con ellos surgirán las revistas de arte, los libros de arte contemporáneo, los textos e introducciones en los catálogos, secciones de arte y opinión en los periódicos, los seminarios y conferencias, etc.

En lo que respecta a los Museos de Arte Contemporáneo, podemos decir que el primero de la capital se instauró en 1894, cuando en Barcelona ya existía el Museo de Arte Moderno desde 1891, y, más tarde, se fundaría en Bilbao otro museo de estas características, ya en 1923. Todos estos centros son la muestra del aparato exhibitivo del patrimonio, perteneciente al poder legitimador de los valores ideológicos reinantes, convirtiéndose el Estado en un cliente importante para la producción artística de este primer tercio del siglo XX.

También conviene resaltar el funcionamiento del mercado artístico, el cual estaba dominado por un altísimo nivel de burocratización, incrementado por la ausencia de infraestructura en lo que respecta a galerías privadas solventes, panorama bastante diferente en el resto de Europa y América. Bien es verdad que había algunas excepciones en Barcelona o Bilbao, con circunstancias socioeconómicas paralelas, pero en el resto de España, como en Madrid, la dinámica era fundamentalmente seudofuncionarial, con un gran peso del poder central. Los artistas sólo disponían de dos opciones para vender sus obras: al Estado o a un particular. Pero hay que tener en cuenta que la venta privada tenía un funcionamiento ostensiblemente arcaico, sin la existencia de una infraestructura comercial, y donde el progreso artístico se hallaba

⁶⁶⁵ Esta asociación será la fundadora de los Salones de Otoño, que nacieron en 1920.

⁶⁶⁶ A esta asociación perteneció Luis Menéndez Pidal, autor en 1917 de la cúpula de la capilla de San Bernardino, sita en la Real Basílica de San Francisco el Grande, reseñada y analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

⁶⁶⁷ BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., p. 103.

condenado a una exasperante lentitud. Por esta razón, muchos pintores de vanguardia se establecieron en París, buscando un mercado del arte que no era aceptado en España, sólo en contadas ocasiones si venía legitimado del extranjero. Dentro de estas salidas al exterior, también destacan las pensiones, como la de Roma, o los concursos convocados por algunas organizaciones, generalmente oficiales, pero todo dominado generalmente por un arte oficial conservador.

Por otro lado, si hablamos de los rasgos de los lenguajes artísticos dominantes, deberíamos fijarnos en varios frentes. En cuanto a las Artes Decorativas, se percibe un retroceso, pues continuaba vigente el modernismo nacido en el siglo anterior, por lo que el ambiente de esta época denotaba una cierta crisis. Si nos referimos a la escultura, padecía los males del resto de Europa, sumándose los costes del material, lo cual convertían la producción sin encargo en tarea dificultosa, así como la falta de escenarios de destino para las obras monumentales. Aún así, sobresalieron algunos artistas como Benlliure, con alguna leve actitud de cambio, frente a otros más tradicionalistas como Marinas o Querol.

En cuanto a la pintura, existía una primacía de la pintura de caballete sobre la pintura mural. Aun así, de esta última hubo numerosos ejemplos en esta época como vestigio de la gran pintura mural decimonónica. Las escenas típicas decoraban muchos edificios de la administración pública, aunque también estuvieron presentes en mansiones aristocráticas, bancos y comercios de todo tipo, así como en algunos, no muchos, edificios religiosos. El área catalana fue una de las más prolíficas y significativas en este tipo de pintura, como en el edificio de la Diputación en Barcelona, el Ayuntamiento, la Casa del Correo, la Real Academia de Ciencias, el Colegio de Notaría, el edificio de Foment de Pietat; también existieron ejemplos fuera de la ciudad, como en el Monasterio de Montserrat, la Catedral de Vich, etc. Todos estos espacios acogieron obras de Torres García, José M^a Sert, X. Nogues, Villadrich, Obiols, Conyelles, Ll. Labarta, Galí, Barrau, Mas i Fontdevilla, Carlos Vázquez, Xiró, Ricardo Canals, F. Labarta, Santiago Marco, etc. En el resto de España se encargaron algunas obras murales a artistas como Aguiar, Arteta, Vázquez Díaz, J. Valverde, Néstor, Fernández de la Torre, Stolz, Quintanilla, Ponce de León, etc.

Con relación a la pintura de caballete hubo un mayor número de tipologías, aunque se seguían patrones del pasado ya caducos y, como nos dice Brihuega, se evidencia “una ideología artística que se encerraba en sus propios tópicos y volvía la espalda a la realidad de las transformaciones históricas producidas en España”⁶⁶⁸. Existía todo un panorama organizativo de tipos de pintura ordenados por temas. Así, podemos hablar de los cuadros de historia que se seguían haciendo según patrones del siglo pasado, con una pintura realista y prosaica, y un tipo de realismo melodramático y lacrimoso; también nos encontramos con los temas mitológicos, simulando ilustraciones arcaicas; un realismo sorollista, con la evidencia de un naturalismo al aire libre; y por último el retrato y el paisaje también se trataban dentro de la temática artística del momento⁶⁶⁹. En Barcelona, además del modernismo, se comenzó a desarrollar a finales del siglo XIX, un tímido naturalismo, que defendía la narratividad y la importancia de la emoción, donde destacaron Ramón Casas y Rusiñol.

También existió un género que tuvo bastante importancia y consideración hasta finales de los años veinte, como son los “cuadros de composición”. Éstos se basaban en lienzos de gran tamaño, con numerosas figuras, y que abarcaban diversas temáticas,

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 138.

⁶⁶⁹ Véase PANTORBA, Bernardino de. *Historia de las Exposiciones Nacionales e Bellas Artes*. Alcor. Madrid, 1948.

como las anécdotas rurales y urbanas, temática muy trabajada bajo un estilo preferentemente figurativo y naturalista. Otros temas tratados fueron los religiosos, mitológicos, históricos y escenas exóticas, simbólicos y decorativos. Y aunque en Europa el arte oficial se desarrolló con otro fondo temático, en nuestro país destacaban unos contenidos diferentes, sobre todo si miramos a la conciencia mítica que se tenía del pasado pictórico español y el aprecio por el panorama folclórico⁶⁷⁰; en concreto, si atendemos a la escena plástica de la capital, veremos que la “escuela madrileña” se consideraba heredera de la tradición de la buena pintura, menospreciando las locuras e inmadureces de los poquísimos pintores impresionistas españoles. La tendencia predominante era, por tanto, academicista, costumbrista y de un gran virtuosismo.

El estilo más empleado se basó en las diversas formas del figurativismo naturalista con sus distintas facetas: el claroscuro, el sorollismo⁶⁷¹ o la vena cromática con grandes composiciones estilo Muñoz Degraín, todo con una impresionante demostración técnica del oficio. El historiador Brihuega hace la siguiente división para ordenar las diferentes gamas de este estilo:

- a) Cuadros con gestos groseros, con referencias a los bajos instintos, o a lo indecoroso y a lo obsceno, como contrapunto a la moral aristocrático-burguesa. Se trataban temas folclóricos, religiosos, mitológicos o retratos
- b) Naturalismo “de carácter”, en los que el personaje se presenta con sus gestos reflejando una intensidad interior
- c) Naturalismo aséptico y fotográfico, con un gran inventario de objetos y personajes para dar credibilidad a la escena
- d) Temática trivial, con gestos graciosos, anécdotas superfluas, miradas pícaras y cursilerías en mujeres, niños, animalitos, etc.
- e) Picardías con connotaciones eróticas
- f) Naturalismo dulcificador de la realidad, transformando lo rural en pastoril, lo gracioso en ensoñador, etc.
- g) Naturalismo elegante y aristocrático, con escenas y retratos de la alta sociedad.⁶⁷²

También existían otras tendencias como el realismo esencialista de Zuloaga como escuela, definiendo diferentes temas de España junto a los retratados, o el realismo lacrimoso de algunos pintores, o también los estilos cercanos al simbolismo o al prerrafaelismo, o algunas variedades del modernismo catalán⁶⁷³, sin olvidarnos del impresionismo tardío que empezaba a dar sus mejores frutos en nuestro país⁶⁷⁴. Pero en

⁶⁷⁰ Véase BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., pp. 139-140.

⁶⁷¹ Esta forma de pintura evolucionó mucho, cultivando el “luminismo”, con sorprendentes efectos de luz y con temas anecdóticos hasta mediados de los años 30.

⁶⁷² Cfr. Ibídem, pp. 141-143.

⁶⁷³ Al modernismo catalán habría que situarlo a caballo entre los siglos XIX y XX. No es un movimiento homogéneo ni estático, y tiene diversos momentos y perfiles más o menos delimitados. Su época real corresponde al final del siglo XIX, sobre todo en la década de los 80. Entre sus características sobresalientes se podría citar la búsqueda de la identidad catalana, así como la incorporación de las corrientes europeas, como el prerrafaelismo y el impresionismo. Se solían rechazar las formas no cosmopolitas, afirmando un cierto espiritualismo, frente al pretendido naturalismo naturalista. Véase BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1939)*. Vol. I. Espasa Calpe. Madrid, 1991-1995.

⁶⁷⁴ Dentro de esta corriente se podría citar a Beruete, Rusiñol, Mir, Riancho, Regoyos, Sunyer, Nogues, Nonell, Camarasa, Pinazo, Sorolla, etc. No olvidemos que estos artistas no eran propiamente impresionistas, tal como se había desarrollado el movimiento en Francia, sino que eran más personalistas. Así con relación a este estilo, Viñuales apunta “... que en España no ha existido un impresionismo como tal, salvo en casos muy concretos, sino únicamente unos *usos* impresionistas, más paladinos en unos artistas, más difusos en otros, tangenciales en la mayoría”. Cfr. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo*

general, todo lo que envuelve al arte oficial, como nos dice Viñuales, no hace sino constatar que “la realidad resultante es un retraso con el entorno, un empobrecimiento de los valores que despuntan y una cesura que no será resuelta casi hasta nuestros días”⁶⁷⁵.

En los años 20, mientras en Europa se producía una reacción contra el academicismo con el rápido avance de las vanguardias, en Madrid se planteaba una reacción contra estos avances, volviendo al equilibrio y neoclasicismo arquitectural y geometrizable, y manteniendo el orden y la armonía. En la capital se seguía conservando el academicismo, por lo que se convirtió en árbitro de los artistas regionales, manteniendo a su vez tanto las Exposiciones Nacionales como el Salón de Otoño. En cambio, en Barcelona, donde se acrecienta la distancia con la capital, se organizan exposiciones en la Sala Montjuïc y el Saló Barcelona.

A principios de los años 30 comienza aparecer un naturalismo crudo y objetivo, muy realista, con Aguiar al frente de este estilo. Posteriormente, con la República, estas transformaciones del figurativismo naturalista se unen a cierta apertura en los jurados de admisión, caminando hacia una nueva identidad, con lo que los pocos vanguardistas existentes dejan de ser rarezas y se incorporan a la cultura visual, en mayor o menor grado dependiendo de la cultura de las minorías que las reciben⁶⁷⁶. Pero, desgraciadamente, esta progresión fue interrumpida con el estallido de la guerra civil. Sin embargo, no hay que olvidar que el arte dominante seguía siendo el estilo académico anterior, con unas características muy marcadas:

1. Las prácticas y las formas usadas eran decimonónicas.
2. La temática era tradicional, abundando el regionalismo folklórico, urbano, exótico o decorativo.
3. Dominaban la corriente figurativa naturalista (antes comentada), el luminismo de Sorolla, el realismo a lo Zuloaga, ciertas posibilidades pseudoimpresionistas y extrañas soluciones de simbolismo.
4. Se incorporaron algunos elementos europeos, como son el naturalismo objetivo, el clasicismo plasticista y la vigorización del volumen y del color.⁶⁷⁷

A pesar de este dominio academicista, existió cierta actividad vanguardista, pero es difícil definir los mismos hechos en todos los lugares, pues en cada momento y en cada lugar estas actividades artísticas alternativas al arte oficial son diferentes. Pero la verdad es que pocos acontecimientos vanguardistas caben reseñar en nuestro país antes de la Primera Guerra Mundial, y ningún movimiento europeo llegó a cuajar hasta los años 20, pues antes no eran muy bien recibidas; además hay que tener en cuenta que la renovación en España no supuso un movimiento vanguardista como el que se dio, por ejemplo, en Francia, sino mucho más humilde⁶⁷⁸. Tanto es así, que gran parte de nuestros artistas pasaban a París, considerada la capital mundial de la renovación del

XX. Op. cit., p. 33. Por otro lado, el mismo autor nos hace otro resumen de las corrientes citadas, como alternativas al puro academicismo: por un lado existió una corriente de impresionismo español; por otra parte también existió el modernismo ya comentado, el cual se extendió por toda la península; otra corriente pertenece a los regionalistas; también se hacen notar los simbolistas, con algunas peripecias fauvistas y cubistas; por último, el realismo. *Ibidem*, p. 27.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁷⁶ Véase BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Cátedra. Madrid, 1982, p. 46.

⁶⁷⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 45.

⁶⁷⁸ Para un historiador como Viñuales “... los intentos vanguardistas son elementales y a nuestro juicio no pasan de estar bañados, coloreados de vanguardia”. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 92.

arte en estos momentos. De esta manera, algunos pintores españoles como Picasso, residente en esta ciudad desde 1900, ya trabajaban dentro de la vanguardia desde entonces; Juan Gris, que llegó en 1906, y María Blanchard, en 1909, se aplicaban rigurosamente al cubismo⁶⁷⁹, cuando en nuestro país apenas se conocía por entonces, siendo posteriormente de gran importancia la aportación española a este estilo⁶⁸⁰; Julio González comienza a destacar en su labor personalísima como escultor, así como otros artistas en sus respectivos campos como Manolo Huguè, Oscar Domínguez, Dalí, Ismael Gómez de la Serna o Manuel Ángeles Ortiz. Otros genios como Miró comenzaron su carrera artística en España, pero alejándose del modernismo catalán reinante en su entorno, y creando una pintura más directa e independiente, con las miras puestas mas bien en París, a donde se trasladó en 1920. Estos pintores, aunque residían en el extranjero, influirán también de alguna forma en el panorama artístico de esta época.⁶⁸¹

Dentro de España, los lugares más interesantes serán Barcelona, donde dominaba el noucentisme, Madrid, con su tradición y unos tímidos intentos vanguardistas, y el País Vasco, con Bilbao al frente, o Galicia, entre la tradición y la renovación hacia 1919, y muchos de ellos encuadrados en lo que se ha venido denominando los *regionalistas*⁶⁸². De todas maneras, intentaremos hacer un breve repaso cronológico de los hechos más destacados, sobre todo en las ciudades más importantes como son Madrid, ciudad central de nuestra tesis, y Barcelona, por su influencia en la capital.

Para empezar a detallar los acontecimientos más importantes en el campo plástico, hay que decir que entre los años 1900-1910 Madrid se encontraba dividida entre el academicismo y una particular interpretación del modernismo, todo mezclado con las ideas morales regeneracionistas del 98⁶⁸³, presentando la capital una imagen desoladora y existiendo un clima de amarga rebelión y fanatismo, todavía a las espaldas de las vanguardias parisinas. La mayoría de los especialistas de vanguardia histórica española sitúan su arranque en el año 1909⁶⁸⁴, con la publicación del Manifiesto Futurista de Marinetti, el cual tenía una gran amistad con Ramón Gómez de la Serna⁶⁸⁵, quien lo publicó en España al año siguiente, aunque hay que reconocer que, en principio, tuvo escasa implicación en las artes plásticas del país. En 1911 nace en Bilbao la “Asociación de Artistas Vascos”⁶⁸⁶, la cual tuvo una actividad artística vinculada a los poderes locales, y en Cataluña empieza a desarrollarse el “Noucentismo”⁶⁸⁷, apoyado en

⁶⁷⁹ Según Bozal el cubismo incentivó su interés por el plano pictórico, pero también se usó como norma de composición y representación, aunque la mayoría de las veces se aplicó a una iconografía tradicional. Véase BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1939)*. Op. cit., p. 372.

⁶⁸⁰ Las raíces de este movimiento se creen de carácter hispánico por muchos autores, como Gómez de la Serna, Gertrude Stein, Guillermo de la Torre o Manuel Abril.

⁶⁸¹ Véase VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., pp. 73-85.

⁶⁸² Véase ibídem, pp. 51-67.

⁶⁸³ Todo el primer tercio de siglo estuvo dominado por esta manera de pensar de la Generación del 98, escritores en su mayoría hostiles a los movimientos de vanguardia, exceptuando a Ortega y Gasset y Ramiro de Maeztu.

⁶⁸⁴ La verdad es que hasta los años veinte no se puede decir que haya, entre los acontecimientos acontecidos, la cohesión necesaria para formar una verdadera plataforma de vanguardia.

⁶⁸⁵ Gómez de la Serna firmó las pocas iniciativas que se dieron en los primeros quince años en Madrid, siendo uno de los principales impulsores de los movimientos vanguardistas en España, destacando en su haber, además del manifiesto citado, la celebración de la Exposición de Pintores Íntegros en 1915, una de las primeras vías para la introducción de las vanguardias en España.

⁶⁸⁶ De esta asociación (1911-1936), fundada para fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, destacaron los artistas Zubiarre, Iturrino, Echevarría y Arteta, entre otros, y además la propia institución daría a conocer a artistas como los Delaunay, Celso Lagar, Torres-García o Darío Regoyos.

⁶⁸⁷ Este movimiento nació, como se dijo anteriormente, como reacción contra el modernismo, aunque conservó muchos de sus rasgos. Uno de sus impulsores fue Eugenio D’Ors, y se resaltaba la importancia

principio por la burguesía. En Galicia se comenzará a desarrollar un regionalismo de carácter anecdótico, muchas veces teñido de un fuerte localismo; sus estilos se moverán entre el pintoresquismo, ya sea paisajista o costumbrista, y, en menor grado, la investigación crítica de renovación, sin dejar de lado la preocupación por lo popular y la búsqueda de la tradición. En 1912, La Galería Dalmau⁶⁸⁸ de Barcelona organizó una exposición de cubismo, de las primeras en el país, y aunque tuvo poca repercusión provocó un gran recelo en el público⁶⁸⁹. Al año siguiente llega Barradas a Barcelona, y con él llegan los primeros materiales para la práctica futurista. En 1914 la Galería Dalmau comienza a entrar en contacto con el arte internacional, a la vez que representa la diversidad cultural de España. Esta galería se convertirá en una maquinaria de transformación artística hasta los años 20. También en este año se instalan en la capital, provenientes de París, María Blanchard y Diego Rivera, celebrándose una exposición de arte cubista en esta ciudad, la segunda de este estilo en España, que provocó un gran escándalo en el Madrid provinciano de entonces; en 1915 llegó otra de las primeras exposiciones cubistas a Madrid, organizada por Ramón Gómez de la Serna⁶⁹⁰. En 1916 expone en la capital la “Asociación de Artistas Vascos”, y “Les Arts i les Artistes” en Bilbao. En 1917 se funda la revista “391” en Barcelona, capitaneada por Picabia, y Celso Lagar expone en Madrid, con su estilo “planista”, provocando aspavientos por parte de la crítica. Picasso pasa este mismo año por Barcelona, con el decorado para la representación de la obra de ballet “Parade”, pero que, como nos comenta Inmaculada Julián, “tal y como sucedió en su estreno en París tuvo defensores y detractores que no entendieron la modernidad de la misma”⁶⁹¹. También en este año se inaugura la “Exposició d’art Francais” en Barcelona, presentando una producción artística poco y mal conocida, con estilos como el impresionismo, divisionismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, etc. Dicha exposición tuvo un gran éxito, y fue elogiada por la prensa.

En 1918 acabó la primera Guerra Mundial, y España se va encaminando poco a poco a la dictadura. Se celebra una exposición de Miró en Dalmau que choca con el público en general, y Barradas presenta su estilo llamado “vibracionismo”, que era una mezcla de cubismo y futurismo. También en este año nacen nuevas revistas de arte catalanas, así como diversas asociaciones de artistas⁶⁹², y a Madrid llegan tres artistas

del nacionalismo catalán. Se basaba en un afán de clasicismo y humanidad como formas de modernidad. Destacaron artistas como Sunyer, Obiols, Togores o Gargallo. Esta corriente, según la describe Viñuales, “... pretende un clasicismo mediterráneo, imponiendo norma y medida, el *seny*, un realismo no idealizado, un alegorismo didáctico, todo dentro de una claridad expositiva y racionalizada”. *Ibidem*, p. 40.

⁶⁸⁸ Esta Galería sería fundada y dirigida por Josep Dalmau, y se reveló sin duda como una de las galerías nacionales privados más interesantes de esta época, por no decir la única, ya que fue pionera en la presentación del arte vanguardista europeo, desarrollando una gran labor en la presentación y difusión del arte contemporáneo exterior.

⁶⁸⁹ Entre otros artistas se presentaron obras de Gris, Metzinger, Laurencin, Gleizes, etc. También en esta exposición se presentó por primera vez al público la conocida obra de Duchamp “*Desnudo bajando la escalera*”, rechazada anteriormente en el XXVII Salón de Artistas Independientes de París. Cfr. JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*, en *El arte español del siglo XX*. CSIC. Madrid, 2001, p. 91.

⁶⁹⁰ Respecto a esta muestra, la Exposición de Pintores Íntegros citada anteriormente, se podría decir que aunque fue uno de los primeros intentos por introducir las vanguardias en nuestro país, no tuvo todavía la fuerza necesaria para poder influir a un número importante de artistas, pues tampoco existían unos criterios claros (había una confusa muestra de estilos, entre los que destacaban el futurismo y el cubismo), pero sí mucho interés en cambiar el arte dominante.

⁶⁹¹ JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 90-91.

⁶⁹² En concreto nacieron “Els Evolucionistes”, “Agrupació Courbet” y “Nou Ambient”, aunque su acción se limitó prácticamente al ámbito catalán. Cfr. PÉREZ SEGURA, Javier. *Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)*, en *El arte español del siglo XX*. CSIC. Madrid, 2001, p. 222.

importantes: Vázquez Díaz, que se convertiría en el abanderado de la modernidad, Barradas, que vivió en Madrid hasta 1925, y el literato Huidobro, el cual permaneció poco tiempo, pero mantuvo contacto directo con vanguardistas como Picasso, Lipschitz o Gris. En 1919 comienza a palidecer la actividad artística en Barcelona, mientras en Madrid se desarrolla el movimiento literario “ultraísta”, con alguna incidencia en las artes plásticas⁶⁹³, y a la vez la Diputación del País Vasco decidió realizar cada dos años exposiciones internacionales de pintura y escultura, lo cual aportó diversos fondos al fantástico Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Se podría decir que los movimientos renovadores comenzaron a tener cierta importancia en España a partir de los años 20 y 30, con un cierto retraso respecto a Europa, y los escasos intentos vanguardistas que existieron al principio de estas décadas tuvieron una nula trascendencia, donde sólo sobresalió algo la ciudad de Barcelona, muy influenciada por el modernismo pasado, pero a la vez más permeable a la modernidad. Algunos historiadores piensan que en esta segunda década del siglo se comenzaron a tener conexiones internacionales gracias a que muchos intelectuales y artistas europeos se refugiaron aquí tras la Primera Guerra Mundial⁶⁹⁴, y contando con que la línea de modernización empezó a tener un carácter más cosmopolita.

Destacando los hechos más relevantes, se puede empezar en 1920 con la Galería Dalmau donde se celebra la exposición “Arte Francés de Vanguardia”, marchándose ese mismo año Torres García de Barcelona. En Madrid llegan a coincidir dos genios artísticos como son Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes⁶⁹⁵. En 1921, el “ultraísmo” se desarrolla plenamente en Madrid con la colaboración de artistas plásticos, a la vez que se comienza a difundir el dadaísmo. También se celebró una gran exposición de Vázquez Díaz, la cual fue como aire purificador para un panorama artístico madrileño encallecido y aburrido, aunque, por otro lado, en este año se marcha Miró de Barcelona con dirección a París. En 1922 se empiezan a notar en Madrid los primeros síntomas de los jóvenes artistas, apareciendo otro gran genio como Dalí en la Residencia de Estudiantes, a la vez que en Dalmau se organizó una exposición de Francis Picabia. En 1923 nace “Revista de Occidente”, revista que jugó un importante papel en todos los aspectos en la vida intelectual del país, a la vez que el general Primo de Rivera toma el poder. En Madrid se fundó la Sociedad de Artistas Españoles, asociación un tanto efímera, con tan solo un manifiesto publicado. En 1924, se siguen desarrollando en la Residencia de Estudiantes cursos y conferencias internacionales de vanguardia, comenzando a aparecer los primeros artículos sobre el surrealismo⁶⁹⁶. También en este año ven la luz diversas revistas catalanas de arte, como la acreditada “Gasetta de les Arts”. Por estos años también destacó el “Grupo de Murcia”, con Ramón Gaya al frente, así como la creación de una pintura poética que se movió entre el surrealismo y la figuración renovadora.

Siguiendo con nuestra panorámica cronológica, en 1925 comienza a aparecer contactos mucho más estrechos entre Madrid y Barcelona, y es realmente cuando, según reconocen casi todos los especialistas, se comienzan a incorporar las vanguardias en

⁶⁹³ Su proclamación de libertad e independencia fue lo que atrajo a algunos artistas plásticos, entre los que sobresalieron Rafael Barradas, Celso Lagar, Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Norah Borges, Francisco Boreo o Rafael Alberti. Véase JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 92-93.

⁶⁹⁴ Hay que recordar que en esta Primera Guerra Mundial (1914-1918) nuestro país se mantuvo neutral.

⁶⁹⁵ Esta Residencia tuvo gran importancia en Madrid por su movimiento intelectual, y por alojar entre sus muros a artistas españoles de gran valía internacional. También destacó, aunque posteriormente, la “Institución Libre de Enseñanza”, auténtica impulsora de la historiografía artística en España.

⁶⁹⁶ El surrealismo se empieza a introducir en España por estos años, solapándose al cubismo, aunque eran tendencias que no tenían nada que ver.

nuestro país, con una fecunda actividad cultural y artística, aunque con un carácter ecléctico. Según Calvo Serraller, los tres hechos determinantes para que se produjera este arranque fueron los siguientes: la publicación de “La deshumanización en el arte”, de Ortega y Gasset, lo cual “supuso para el joven arte de vanguardia la obtención del aval teórico de uno de los pensadores más prestigiados de España”⁶⁹⁷; la publicación de “Literaturas europeas de vanguardia”, de Guillermo de la Torre; y, por último, la Exposición de la “Sociedad de Artistas Ibéricos”. Dicha exposición se organizó en el Retiro, y contó con la participación de artistas conocidos y desconocidos, con un gran eclecticismo de estilos, y con una gran resonancia crítica⁶⁹⁸. A partir de esta exposición nos encontraremos con gran cantidad de muestras de asociaciones de arte moderno, comenzando un fuerte ritmo de aceleración en los acontecimientos vanguardistas de España. Así, en la Residencia de Estudiantes se exponen diversas conferencias sobre el surrealismo, estilo que llegaría a cuajar con fuerza con relación a otras vanguardias en los artistas españoles, y en la Galería Dalmau se celebra la primera exposición de Dalí. En 1926 se produce la expulsión de Dalí de la Escuela de Bellas Artes, lo cual supuso una gran publicidad para el pintor. En el año siguiente se produciría la generación literaria más importante desde el siglo anterior, tomando el nombre de dicho año y coincidiendo con una gran actividad artística, sobresaliendo la estrella de Dalí en Cataluña y sus contactos con el surrealismo. De esta forma, en el año 1928 se presenta en Barcelona un manifiesto antiartístico, con conceptos tardo-futuristas y provocaciones de estilo dadaísta y surrealista. Tanto en Madrid como en Barcelona se celebraron gran cantidad de exposiciones. El siguiente año supuso el fin del liderazgo de la Galería Dalmau en la exhibición de arte vanguardista en Barcelona, y en la capital se organizó una exposición de pintores españoles residentes en París, así como el Salón de los Independientes⁶⁹⁹, exposición con la que se produjo una nueva irrupción vanguardista. Tras la caída de Primo de Rivera en 1930, empiezan a aparecer las revistas con orientaciones ideológicas de izquierdas.

Con la llegada de la Segunda República nació un tiempo de esperanza, pero no se produjo una modernización inmediata de las instituciones oficiales, aunque sí existió una mayor solidez en la corriente de actualización cultural. Tampoco existió un frente común contra el academicismo dominador y reinante, aunque surgieron algunas agrupaciones con contenidos artísticos y políticos que practicaron un realismo mezclando ambas doctrinas⁷⁰⁰, sin embargo reinaba una gran diversidad. En 1931 comienzan las críticas al burocratismo estatal, y, como nos dice Brihuega, se podría resumir el clima artístico en tres factores: las vagas referencias a una ampliación de criterios, la alusión a los artistas de París y la denuncia de la corrupción reinante⁷⁰¹. En Barcelona se presenta el manifiesto de la arquitectura racionalista en España, articulado

⁶⁹⁷ CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Op. cit., p. 120.

⁶⁹⁸ Esta exposición supuso un hito en el ambiente artístico madrileño y español, y muchos críticos e historiadores sitúan esta muestra como el comienzo de la renovación plástica nacional, y la revitalización en la escena del arte. Hubo una reunión de estilos dispares, y destacaron artistas como Zubiarre, Alberto Sánchez, Cossío, Bores, Macho, Peinado, Palencia, Echevarría, Ferrant, Dalí, Solana, etc. Véase *Ibidem*, pp. 93-94.

⁶⁹⁹ Este Salón tuvo dos ediciones, en 1929 y en 1930.

⁷⁰⁰ Con relación a este concepto de realismo, donde se unían arte y política, surgieron grupos como la “Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios”, y revistas como “Octubre”. En Valencia se formó el grupo doctrinal del realismo, con una mayor actividad política progresista, creando un realismo político peninsular. También en Madrid evolucionó este realismo, sobre todo en los dibujantes de viñetas, pero en Barcelona, en cambio, la presencia de este realismo estuvo mucho más limitada.

⁷⁰¹ Cfr. BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit.

por el importante grupo de arquitectos G.A.T.E.P.A.C.⁷⁰² También en este año nace la AGAP, publicando un manifiesto célebre desde entonces, en el cual se hace un recorrido por un lamentable panorama artístico español⁷⁰³, aunque la importancia de la Sociedad de Artistas Ibéricos se amplió al colaborar con la República, vinculando de esta forma arte y política⁷⁰⁴. En 1932 nace en Madrid el grupo teatral “La Barraca”, que, entre otras actividades, expone obras de artistas vanguardistas españoles, desarrollándose, por otro lado, la estética surrealista⁷⁰⁵. En Barcelona nacerá el grupo A.D.L.A.N.⁷⁰⁶, que desarrollará una gran actividad artística, apareciendo a la vez diversas revistas culturales, como la “Gaceta del Arte” en Tenerife o “Arte”⁷⁰⁷. Al año siguiente se organizó en Madrid una exposición de “Arte Revolucionario”, y en 1934 destacan las exposiciones del grupo A.D.L.A.N., aunque quizás despuntó más el panorama literario. En 1935 se produjo una exposición de Pablo Gargallo en Madrid, y se creará en Madrid el “Grupo de Arte Constructivo”, encabezado por el uruguayo Joaquín Torres García. También en este año se manifestaron ataques contra los artistas contemporáneos, y se organizó la importante e internacional Exposición Surrealista en Tenerife⁷⁰⁸. En 1936 se unieron en Madrid los dos grupos artísticos antes mencionados, con una gran labor expositiva interrumpida por la guerra. También en la capital se organizó una exposición de Max Ernst, celebrándose en Barcelona una de Picasso, con gran afluencia de público, y en París una fantástica de pintores españoles contemporáneos⁷⁰⁹. Desgraciadamente, el futuro de todas este desarrollo artístico vanguardista fue bruscamente frenado, como hemos comentado anteriormente, por la guerra civil.

Si hacemos un balance de la actividad vanguardista del principio de siglo hasta la guerra civil, se podría decir que, hasta en las mismas bases del lenguaje de los objetos artísticos, dominó una conciencia de duda entre las funciones de dichos objetos y su

⁷⁰² Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, fundado en Zaragoza en 1930. Este grupo estaba formado por arquitectos vanguardistas españoles que pretendían promover y difundir el movimiento moderno, y que introdujeron el racionalismo en España. Entre otros, destacaron los arquitectos Luis Sert, José Torres Clavé, Rodríguez Arias o José María de Aizpurúa.

⁷⁰³ Este grupo responde a la definición de Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, con más vida activa de lo que se supone. Véase PÉREZ SEGURA, Javier. *Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)*. Op. cit., p. 225.

⁷⁰⁴ Esta colaboración tuvo una gran importancia, ya que el Estado no apoyaba oficialmente al arte moderno desde principios de siglo, y no lo volvería a hacer hasta los años 50, de tal manera que el arte que se mostraba en el extranjero comenzaba a ser moderno. Véase *Ibidem*, pp. 225-227.

⁷⁰⁵ Hay que decir que el surrealismo que se desarrolló en Madrid en los años 30, durante la segunda República, contó con una dialéctica ideológica, política y artística muy diferente al movimiento afín catalán, teniendo también menos homogeneidad. El surrealismo catalán había tenido, ya en los años 20, un notable desarrollo, surgiendo otros focos ya en los años 30, como en la capital, en Zaragoza y Tenerife. A Dalí, como genio de este siglo, se le podría considerar creador de un surrealismo muy personal.

⁷⁰⁶ Esta asociación (Amics De Les Arts Nous) tuvo contactos con grupos vanguardistas de Madrid y Tenerife, y el artista Ángel Ferrant creó en Madrid el ADLAN madrileño (Amigos de las Artes Nuevas).

⁷⁰⁷ Hay que comentar que tanto el grupo A.D.L.A.N. como la revista “Arte” pertenecían a la Sociedad de Artistas Ibéricos, y la “Gaceta del Arte” se creó a iniciativa de Eduardo Westerdahl, el cual propició en Tenerife un ambiente de gran interés por el arte.

⁷⁰⁸ Esta exposición reunió a artistas como Arp, Giorgio de Chirico, Duchamp, Max Ernst, Giacometti, Dora Maar, Magritte, Man Ray, Tanguy, etc. Véase GARCÍA GARCÍA, Isabel. *La influencia de los artistas extranjeros en la vanguardia española en El arte español del siglo XX*. CSIC. Madrid, 2001, p. 234.

⁷⁰⁹ En esta muestra, llamada “L’art espagnol contemporain”, la presidencia estuvo formada por autoridades del país, con lo que se empezaba a producir una colaboración entre el Estado y la vanguardia.

mercado. El mecanismo de exhibición del arte se basaba, en general, en tres pilares: la crítica de arte, las agrupaciones y los museos de arte contemporáneo. Lo que moverá a la mayoría de las alternativas artísticas que irán naciendo son, en opinión de los historiadores, prácticas burguesas destinadas a cambiar parte de la ideología dominante, y no estaban atentas a cambiar las bases socioeconómicas.⁷¹⁰ Hasta los años 30 no comenzaron a nacer algunas alternativas con matices políticos. Por otro lado la influencia europea fue clara, y se trataba de “emular un fenómeno preexistente en el extranjero y su consiguiente importación”⁷¹¹.

Es curioso observar como actualmente se cuenta en los museos de arte contemporáneo, tanto en el Reina Sofía como en el de Barcelona, con muy poco material artístico de esta época. Su principal destino fue las manos privadas, así como algunos museos provinciales, y, por supuesto, una gran parte se ha perdido con la guerra civil. El grueso de la información pictórica se encuentra en imágenes de reprografía.

Si atendemos a las diferentes líneas estilísticas de vanguardia y sus influencias en este periodo de tiempo, podemos empezar hablando de los cubistas y los surrealistas, además de Cezanne y los fauvistas.⁷¹² Aguilera Cerni basa en tres direcciones los estilos de este periodo: el impresionismo, el modernismo y la influencia europea de los que vivieron fuera del país.⁷¹³ Como primera exposición influyente se podría comenzar hablando de la Galería Dalmau con su muestra cubista en 1912. La pintura más avanzada de esta época, exceptuando impresionismos catalanes y vestigios modernistas, recaía en pintores como Regoyos, Sunyer, Echevarría o Arteta. Los demás artistas “interesantes” residían en París o en otras ciudades del extranjero⁷¹⁴. En 1917 destacaba Torres García⁷¹⁵ y Barradas con su “vibracionismo”, tratando el espacio de manera fraccional con signos dinámicos que enlazaban con el futurismo, además de Miró, que comenzaba a ser conocido, y sin olvidarnos de figuras como Manolo Hugué y Pablo Gargallo, de vuelta de París a Cataluña, y donde “es evidente la fidelidad al lenguaje clásico del arte y la captación de la novedad vanguardista, especialmente del cubismo”⁷¹⁶. También conviene destacar, como se anotó anteriormente, la llegada en

⁷¹⁰ Brihuega opina que se “intenta alcanzar el papel de un patrimonio cultural para ciertos grupos de los sectores sociales dominantes.” BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Op. cit., p. 47. Véase también BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., p. 416.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 417.

⁷¹² Como nos dice Brihuega “si a Cezanne y al fauvismo añadimos y mezclamos, en las dosis convenientes, el viejo truco del impresionismo o el de sus innumerables derivados, tendremos prácticamente cubiertos más de los dos tercios de los objetos que funcionan como base de los sucesos”. *Ibidem*, p. 439.

⁷¹³ En concreto dice que “la primera apertura radical del arte español hacia la modernidad tuvo, por consiguiente, tres principales direcciones: la impresionista (más o menos heterodoxa), la del Modernismo y la de los emigrados (estrechamente relacionada con el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo)”. AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Ediciones Península. Barcelona, 1970, p. 23.

⁷¹⁴ También destacaba Celso Lagar con su “planismo”, un híbrido entre el cubismo, el fauvismo y, más tarde, el futurismo.

⁷¹⁵ Inmaculada Julián comenta acerca del estilo de Torres García que “propone una categoría espiritual cuya concepción plástica está guiada por la estructura, que después de su encuentro con Barradas le llevará a su particular constructivismo. Una primera lectura de sus obras nos lleva a referencias históricas y a una herencia de corte simbolista, pero, una lectura más cuidada nos pone sobre aviso de su voluntad de síntesis, de simplificación, de su acercamiento a la abstracción”. Cfr. JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., p. 91.

⁷¹⁶ También con relación a estos artistas, Julián dice de ellos: “Manolo opta por la síntesis; Gargallo por registros diferentes. Este último llega a tener estrechas relaciones con los noucentistes (...), conexiones

1918 de Vázquez Díaz de vuelta de París, con un estilo cubista un tanto desnatado. Entre 1919 y 1925 destacaron los grabados ultraístas, además de existir muchas dudas y balbuceos, con muchas manifestaciones seudoimpresionistas y seudocézannianas. En 1925, la Sociedad de Artistas Ibéricos se erige como la más moderna en artes plásticas de la península, celebrando a su vez una gran exposición, anteriormente citada, que aglutinó los esfuerzos renovadores del arte español del momento, sobre todo en Barcelona, más europea, y Madrid, con tendencias más genuinas, y teniendo un trascendental significado sobre todo para la posguerra⁷¹⁷. Este mismo año nos encontramos con todo tipo de variedades neocubistas, así como todo un conjunto de desviaciones de su estética, además de ciertos ensayos abstractos. A partir de esta exposición las posiciones españoles se basaron en la búsqueda de fuentes extranjeras de modernidad, como la “Escuela de París” y sus afines, y la apuesta por conectar exigencias exteriores con el fondo genuino español. Dentro de esta última tendencia nació en 1927, donde abundaban los paisajistas, la Escuela de Vallecas en Madrid, con un clima de inquietud renovadora, unido a un deseo de reencontrarse con el paisaje vertebral de España, siendo éste un paisaje más táctil que visual⁷¹⁸. Por otro lado, no es hasta este mismo año cuando el surrealismo comienza a abrirse paso, sobre todo en Cataluña, aunque con diferentes maneras de desarrollarlo. Respecto al expresionismo, se hace un uso esporádico. También hay que destacar la exposición que se celebró, en 1929, en Madrid de la llamada “Escuela de París”⁷¹⁹.

A partir del año 1931, como se dijo anteriormente, se suman las alternativas artísticas de orientación política⁷²⁰, ya que durante la primera República la ideología

con el modernismo en sus primeros momentos y posteriormente se han de tener en cuenta sus máscaras de hierro o cobre de los años diez relacionadas con el cubismo.” *Ibíd.*, p. 91.

⁷¹⁷ La exposición de esta asociación supone, según Bozal, además de un evidente eclecticismo, un “... acontecimiento que habitualmente se ha venido considerando como la mayoría de edad del arte moderno, es la más clara expresión de la renovación, no de la vanguardia”. BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1939)*. Op. cit., p. 362.

Además Pérez Segura extrae unas interesante consecuencias a raíz de esta exposición, a saber:

- “Nunca hasta la aparición de la SAI se había producido una comunión tan estrecha entre críticos y artistas para difundir el arte moderno.
- Después del ultraísmo, la Sociedad de Artistas Ibéricos (...) supuso el primer ejemplo exitoso de asociaciones entre artistas modernos que se producía en Madrid. Conscientes de que el aislamiento había sido la causa principal del retraso del arte español contemporáneo, se aspira a conectar de manera permanente los centros peninsulares más activos y éstos con el resto de Europa.
- Se estableció una nueva concepción del público, al que se empieza a considerar parte activa y al que ya no hay que dirigir o condicionar sino educar para un panorama mucho más complejo, donde no existe sólo el arte oficial o academicista.
- Por último, se produjo también por vez primera la certeza de que el arte moderno contaba, por fin, con un organismo capaz de ofrecer la esperada alternativa al esquema oficial dominante, reclamando así la privilegiada posición que ocupaban los certámenes nacionales de Bellas Artes promovidos por el Estado.” PÉREZ SEGURA, Javier. *Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)*. Op. cit., p. 224

⁷¹⁸ Esta primera Escuela de Vallecas, basada en un sentimiento lírico del paisaje, finalizó con la guerra en 1936, contando con pintores como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Antonio Rodríguez Luna o Francisco Lasso.

⁷¹⁹ Este grupo se formó con gente que no sólo pasaron por París, sino que se quedaron a vivir muchos años, trabajando intensamente en los años 20 y 30. Destacaron, entre otros, Ortiz, Bores, Peinado, Luis Fernández, Torres García o Cossío. Éste último pintor ejecutó una obra mural religiosa en Madrid, en el año 1952, obra que será tratada en esta tesis doctoral en su correspondiente capítulo.

⁷²⁰ Según Brihuega, este hecho sucedió por influencia de la política internacional; por un lado la Unión Soviética celebró un Congreso General de Literatura revolucionaria, dando pie a la posterior disolución de las agrupaciones libres de artistas; por otro lado, en Italia el fascismo estaba asentado desde 1925; y, por último, también hay que tener en cuenta que en Alemania se estaban produciendo avances del

política no trascendió de manera radical al arte, destacando a partir de entonces estilos como el surrealismo o la abstracción. Es curioso observar como en Cataluña, con relación a Madrid, se tenía una condición genuina mediterránea que aportaba un mayor grado de equilibrio, apartándose un tanto de las expresividades emocionales, y persistiendo movimientos que ya habían sido superados, como el neoimpresionismo, aunque también se conservará una vivencia mágica y surreal que será la base de la modernidad de esta región pasada la guerra. Las tendencias que más destacaron durante la República fueron el realismo y el surrealismo, evidenciando también posturas políticas distintas⁷²¹. Dentro de la figuración podemos observar dos posturas: por un lado, se encontraban los realistas estrictos, con un dibujo pulcro y un colorido suave, con seguidores como Fernández Balbuena, Togores, Rosario de Velasco o Alfonso Ponce; por otro, se encontraban los pintores más ingenuistas, con algún toque naïf, y con una técnica ingenua y una visión inocente, contando con artistas como Cristóbal Ruiz o Hidalgo de Caviedes. Además de los grupos mencionados anteriormente, también destacó el Grupo de Arte Constructivo⁷²².

Durante la guerra civil no se produjo un colapso total, pero sí hubo una traumática transformación, con una actividad artística y cultural desigual. Aunque la actividad artística privada prácticamente desapareció, gran número de instituciones se movieron en este campo. Lógicamente, dichas instituciones empezaron a imponer un arte popular y de masas, existiendo mucho arte propagandístico que se movió bajo premisas expresionistas y realistas⁷²³, dominando el panorama los trabajos con temática bélica. Surgieron muy pocas alternativas, pero una de ellas fue el Grupo “Ponencia Colectiva”, que proponía un arte de calidad apoyado en el humanismo. También algunos artistas, los menos, intentaron separar el arte de la política, aunque con escaso éxito. Por otro lado se difundió mucho la técnica del cartelismo⁷²⁴, y de esta manera la propaganda era asumida por profesionales y artistas plásticos. Junto a esta técnica, también se desarrolló la ilustración y el grabado, dominando de nuevo la temática bélica.

Con relación a los organismos afines creados durante la guerra, destacaron los encargados de la protección y recuperación del patrimonio, que velaban sobre todo por la arquitectura; para ello nació el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en 1938. También preocupaba mucho la propaganda por lo que se creó en el mismo año

nacionalsocialismo desde 1930. Cfr. BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Op. cit., p. 450

⁷²¹ Sobre esta diferencia en las posturas ideológicas, Viñuales opina que “el debate en realidad es sólo artístico y estético tangencialmente, porque la carga sociopolítica que en Europa está sobre la mesa (...), en España alcanza un tono mayor, y no es exagerado afirmar que, de la misma manera que la República y luego la guerra civil están en el punto de mira internacional, de igual modo lo está el debate artístico. Pero también es cierto que la confusión política, la complejidad social, la variedad de intereses, el anarquismo y los individualismos de la sociedad española se reflejan perfectamente en las posturas artísticas, sin que ello signifique que cultura y realidad no se ensamblen o que el arte no logre conexión con el pueblo y las grandes masas”. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 99. También Ángel Llorente comenta que la minoría de artistas que propusieron un lenguaje artístico renovador se decantaban principalmente por la izquierda política, destacando sólo en el lado contrario al teórico Ernesto Giménez Caballero. Véase LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. La Balsa de la Medusa, 73, Visor. Madrid, 1995.

⁷²² Liderado por Joaquín Torres-García, sólo celebró una exposición en 1933.

⁷²³ Dentro de este arte de propaganda, Viñuales comenta que “siendo el arte de guerra un arte beligerante, de propaganda y publicidad es natural que el expresionismo triunfe, así como el realismo, más fácil de entender y por lo mismo vía de comunicación rápida y clara”. *Ibidem*, p. 102.

⁷²⁴ En esta técnica hay influencias del estilo usado durante la Primera Guerra Mundial y la Rusia Revolucionaria. Véase JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 96-97.

la Jefatura Nacional de Propaganda, la cual tenía a Juan Cabanas al frente de la Jefatura de Plástica, con una finalidad más bien propagandística que estética. También en este año se creó la Comisión de Estilo en las conmemoraciones de la Patria, que velaba por la calidad estética de los monumentos patrióticos, organismo que luego se cambió por el Departamento de Ceremonial y Plástica. En cuanto a la vida académica, en 1937 nació el Instituto de España, que agrupaba a varias academias, incluida la de Bellas Artes, y que tuvo una gran influencia en las actuaciones del régimen sobre arte y cultura.⁷²⁵

Hay que comentar que en la España rebelde la actividad artística fue menor que en la España republicana, pero destacó algún movimiento como “Vértice” o el auge del dibujo humorístico⁷²⁶. Dentro de la línea artística fascista destaca el gusto por el ritual, la ceremonia grandiosa, así como por el carácter propagandístico del arte. También se señaló desde estas posiciones el carácter católico del arte por autores como Laín Entralgo, Luis Felipe de Vivanco o Fray Justo Pérez de Urbel, comenzando también a aparecer la idea del arte unido al Imperio, como preámbulo de lo que sucedería posteriormente en la posguerra. Así pues, como escenario de lo que iba acontecer en el país tras la guerra civil, puede servir de muestra el arte presentado a la Bienal de Venecia de 1938, con artistas como Sotomayor, Zuloaga, etc., gusto oficial muy diferente al presentado un año antes en la Exposición Nacional de París, donde figuraron en el pabellón español obras de Picasso, Miró, Alberto Sánchez, Calder o Julio González entre otros, demostrando, como dice Viñuales, “la contribución de la España republicana al mundo del arte contemporáneo”⁷²⁷. Pero desgraciadamente, se volvía a un academicismo conservador, produciéndose un regreso al pasado⁷²⁸, sin ningún atisbo de los movimientos vanguardistas anteriores.

Como conclusión a las tendencias de esta etapa artística, se podría decir que los lenguajes plásticos alternativos hasta la guerra civil, salvo escasas excepciones, se movieron al regazo de los viejos géneros artísticos y, como opina Calvo Serraller, de la identidad nacional⁷²⁹. Además, no se puede obviar el hecho de que el arte ampliamente dominador era el tradicionalista y académico, como tampoco hay que olvidar que muchos de los artistas renovadores no formaban un grupo homogéneo, pero conocían las vanguardias europeas y las utilizaron sin estar atados a ellas⁷³⁰. Se podrían apuntar

⁷²⁵ Véase LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit.

⁷²⁶ En el bando nacional destacaron artistas como Sáenz de Tejada, con murales religiosos tratados posteriormente en esta tesis doctoral, Antonio Álvaro Delgado, Pere Puna o José Caballero, así como el dibujante Tono.

⁷²⁷ VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 109.

⁷²⁸ Incluso surgieron revistas falangistas como *Jerarquía* o la *Revista Negra* en las que se calificaba el arte vanguardista como degenerado y decadente, hecho que relaciona esta actitud con el nazismo alemán.

⁷²⁹ Respecto a este periodo artístico, Calvo Serraller nos dice que “en un país como España, en el que la identidad nacional constituye el primer problema político, ni siquiera el cosmopolitismo militante que predicaba la vanguardia histórica era suficiente por sí mismo para borrar una herida tan profunda en la psicología colectiva del país. Es cierto que, durante el primer tercio de nuestro siglo, la modernización política y cultural de España se convirtió en la principal obsesión de nuestros intelectuales y artistas, pero ni siquiera los abanderados más radicales de la homologación internacional de nuestro país, los vanguardistas, fueron indiferentes al problema de las señas de identidad históricas. Esta fue, entre otras, una de las peculiaridades que distinguieron nuestra vanguardia local diferenciándola del modelo internacional.” CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 51.

⁷³⁰ Con relación a este hecho Cerni dice que “... en España, el contraste entre las vanguardias estéticas y la cultura dominante, entre las innovaciones extremadas y los marasmos del provincianismo oficializado, era tan violento que, en el fondo, incluso sin proponérselo, significaba un antagonismo automáticamente conectado con las contraposiciones sociales y los conflictos político-económicos”. AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Op. cit., p. 31.

dos notas que resumen los movimientos prebélicos: por un lado, las vanguardias artísticas procuraban alcanzar una apertura y actualización de las artes, y por otro, se produjo una “simbiosis vanguardista-populista”, con una estética muy peculiar desarrollada por artistas como Lorca, Alberto Sánchez o Miguel Hernández entre otros⁷³¹. Pero desgraciadamente, todos estos movimientos vanguardistas, que empezaban a tomar un carácter consistente y permanente, fueron bruscamente interrumpidos en julio de 1936, produciéndose un colapso generalizado en todos los puntos neurálgicos de la cultura española.

1.2.2. Autarquía y posguerra: paréntesis y vuelta al pasado (1939-1950)

Podríamos empezar destacando las diferentes fases en las que, según el historiador Pellicer, se puede dividir esta etapa franquista: el periodo de guerra (1936-39), la preponderancia falangista (1939-42), el predominio de los valores “Iglesia y familia” (1943-45), el aislamiento internacional (1945-48), y la ayuda americana (1949-52).⁷³² En primer lugar hay que resaltar que en esta cultura de posguerra y reconstrucción no interesaba para nada lo artístico, sino el poder sobrevivir, “con un país física y moralmente arrasado, un país sicut tabula rasa”⁷³³. Como consecuencia hubo una ruptura enorme con las experiencias estéticas anteriores, a lo que se sumó el carácter totalitario del régimen, influyendo sobremanera, no sólo en el terreno de la política o la moral, sino también en el ámbito cultural, educativo y artístico. Por esta razón, se limitó cualquier intento vanguardista, contrastándose lo renovador y lo moderno con las posturas academicistas, y no con las vanguardias europeas⁷³⁴. Existió una cerrazón artística, con claros tintes académicos y castizos, y se tendía a recordar y engrandecer el sentimiento de esplendor del pasado artístico español, como el Siglo de Oro⁷³⁵. Así pues, el academicismo sería el estilo oficial triunfador estos años, y la mediocridad volvió a dominar el panorama artístico, como lo hizo antes de la guerra, aunque quizás con mayor empuje y prepotencia. Dichos elementos academicistas y retardatorios impusieron su ley⁷³⁶ y, como nos dice Carlos Pascual, “... representaban la facción más

⁷³¹ Cfr. Ibídem, p. 37.

⁷³² Véase CIRICI PELLICER, Alejandro. *La estética del franquismo*. Gustavo y Gili, S.A. Barcelona, 1977, pp. 44-48.

⁷³³ CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 85.

⁷³⁴ Según Ángel Llorente, durante estos años de autarquía, existieron tres tipos de arte dominante: por un lado estaba el arte oficial, por otro un arte unido a una minoría culta y a personas independientes dentro de la cultura franquista, y, por último, un arte mayoritario y académico para el resto de la población. Cfr. LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., p. 18.

⁷³⁵ Como nos recuerda Cabañas, existía una actitud “... academizante y rememoradora, antes que plantearse el nuevo arte como un cúmulo de problemas, lo consideró como una aplicación de una suma de soluciones plasmadas en la ortodoxia académica, con sus mejores modelos en el *glorioso pasado* del arte español”. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo*. CSIC. Madrid, 1996, p. 57.

⁷³⁶ Los artistas más destacados dentro de esta línea fueron Sotomayor, Santamaría, Hermoso, Benedito, Chicharro o Benlliure entre otros. Con relación a ellos, Tusell opina que “la pintura regionalista de Hermoso y Sotomayor, destinada al descubrimiento de la intrahistoria gallega o extremeña, los ecos del impresionismo luminista de Benedito, el realismo teñido de algún eco modernista de Benlliure, la pintura, antaño histórica, de Marcelino Santa María, ahora dedicada al paisaje urbano madrileño, o el realismo nutrido de contradictorias experiencias de Eduardo Chicharro tenían en común que quienes lo practicaban tenían un pasado artístico ya largo, representaban fórmulas que no estaban en boga en otros países, mostraban capacidad técnica indudable y seguían ocupando posiciones claves en la vida oficial”.

conservadora, constituían la oficialidad del país y privatizaban todos los cargos académicos⁷³⁷. Además, se cayó en el error de confundir este academicismo con clasicismo, lo cual repercutió de modo lamentable en un importante retroceso artístico nacional durante estos años cuarenta⁷³⁸.

Con este panorama, a favor de una unidad espiritual preconizada por la academia y en pos de un universalismo, las posiciones más expresivas y personales partían en clara desventaja. No sólo se pretendió la censura del arte contemporáneo⁷³⁹, sino la creación de un arte propio, un arte del régimen, deseo que fracasó como veremos más adelante. Sin embargo, en aquella época se pensaba desde posturas falangistas, que nacería un arte nuevo dentro de la nueva sociedad surgida tras la guerra⁷⁴⁰ y, como nos dice Ángel Llorente, “imaginaron que la eclosión artística iría acompañada de una riqueza reflexiva”⁷⁴¹. Contra los movimientos vanguardistas se proponía un arte más espiritual, partiendo de una concepción decadente del arte desde el impresionismo, y culpando de poca trascendencia tanto al arte como a los artistas vanguardistas, así como de falta de españolidad⁷⁴², ya que el arte debía servir de apoyo al Estado “... como instrumento de lucha y propaganda y el reconocimiento de finalidades políticas en aquél...”⁷⁴³; también se tildaba al arte moderno de antisocial, por no ser inteligible para la mayoría del pueblo, siendo aceptado sólo por una minoría. Se pretendía la conversión del arte en política, y primaba la estética de las celebraciones de masas. A Franco se le presentaba como artista y genio creador, concepto muy conectado con los postulados fascistas, y el arte debía ser representativo del Estado y estar “... al servicio de una lucha contra el materialismo y a favor de un arte cristiano”⁷⁴⁴, con un componente alto de catolicidad. Como nos recuerda Cabrera, el arte oficial tenía el deber de expresar dos realidades superiores: la doctrina política del Estado, y las realidades divinas y sobrenaturales, cuyo representante en la Tierra era la Iglesia, la cual tenía una doctrina coincidente con la política:

“Frente al arte por el arte se reclama un arte al servicio de la religión, de la autoridad eclesiástica y del Estado, controlado y dirigido por ellos, ya que son los únicos capaces de

TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, p. 39.

⁷³⁷ PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y Catalogación*. Tesis inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, 1987, p. 37.

⁷³⁸ Véase EQUIPO RESEÑA. *La cultura española durante el franquismo*. Mensajero. Bilbao, 1977, pp. 257-258.

⁷³⁹ En 1939 se creó la Sección de Censura, con su Departamento de Plástica, la cual censuraba lo que se creía políticamente incorrecto, tanto en la preparación de actos públicos como en las obras gráficas y proyectos de monumentos.

⁷⁴⁰ Se pensaba que el nuevo estilo estaría basado en el binomio un nuevo arte – un artista nuevo. Así, se pretendía volver a una pintura de historia reivindicadora, con un gran auge de la artesanía, pues se debía recuperar la función social del arte, así como la necesidad de un arte cristiano. Véase LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., pp. 54-65.

⁷⁴¹ *Ibíd.*, p. 34.

⁷⁴² Respecto a esta idea, Llorente nos dice que “el argumento de que las vanguardias eran las responsables de la pérdida de la identidad nacional en el arte es una muestra más del nacionalismo exacerbado de la ideología fascista. Las vanguardias eran condenadas por antinacionalistas y cosmopolitas”. *Ibíd.*, p. 42.

⁷⁴³ *Ibíd.*, p. 45. Hay que recordar que la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS recibió los Servicios de Prensa y Propaganda en 1941, con lo cual controlaban los medios de comunicación. Asimismo, la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica, creada en 1942, se encargó de los proyectos de los monumentos, así como de tareas censoras. Además, el Ministerio de Educación publicó numerosas medidas aplicables a las enseñanzas artísticas, así como diversas normas para las exposiciones y concursos nacionales.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, p. 53.

llevarlo hacia buenos fines y alcanzar grandes cotas de calidad, como había ocurrido siempre en la historia...”⁷⁴⁵

Respecto al arte religioso, se pensaba que el arte español siempre había estado compuesto de religiosidad y realismo, y hubo corrientes que consideraban erróneo el hacer un arte religioso con lenguajes modernos, debido a la falta de religiosidad de la época⁷⁴⁶, aunque también existieron pensadores, como Manuel Abril o José María Valverde, que admitían la unión del vanguardismo artístico al catolicismo. En definitiva, se proponía la necesidad de recuperar la espiritualidad a través de pintores como José Aguiar⁷⁴⁷, el cual se identificaba con la catolicidad del momento, o Sotomayor, que ocupó la dirección del Museo del Prado y de la Academia de Bellas Artes.

Por otro lado, se consideró como primera de las artes a la arquitectura, entendida también como actividad política. Hubo un claro rechazo al funcionalismo y al racionalismo, y predominó el carácter ecléctico que había reinado por entonces, sin demasiado orden debido al aislamiento nacional, pues las ansias por innovar con arreglo a lo que ocurría en el resto del mundo provocaban cierto desbarajuste conceptual⁷⁴⁸. Pero, como en el arte en general, tampoco se consiguió una estética arquitectónica franquista, aunque sí hubo ciertas influencias de la arquitectura nazi y fascista. Sobre los edificios construidos se puede hablar de cierto clasicismo, predominando como estilo la arquitectura herreriana y la de Villanueva. Con relación a la edificación religiosa, predominó más la preocupación de reconstruir lo destruido que el crear una estética nueva que pudiera aportar algo interesante, dominando el pastiche de lo antiguo⁷⁴⁹.

Pero, como hemos apuntado, no se llegó a conseguir ese estilo oficial franquista tan deseado, a pesar de estos pequeños intentos tras acabar la guerra, con un estilo jovial y viril, además de espiritual pero sin deshumanizar. Se pretendía que la plástica fuera un instrumento político del régimen, pero no existió un arte oficial definido, encontrándose

⁷⁴⁵ CABRERA GARCÍA, M^a Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Universidad de Granada, 1998, pp. 100-101.

⁷⁴⁶ Con relación al arte sacro de la época, Llorente nos dice que “la profusión de escritos sobre la religiosidad del arte y las deudas de éste con el catolicismo, así como la edición de libros dedicados a esta temática, fue simultánea a la fabricación de imágenes en serie para los templos – denunciada como degeneración del gusto por casi todos los que se ocuparon del arte – y a la celebración de exposiciones de arte sacro y, por supuesto, a la machacona propaganda religiosa a la que se sometió a la población”. *Ibidem*, p. 232. Además hay que tener en cuenta que hasta finales de esta década de los 40 no se fue entendiendo el arte religioso de una manera menos dogmática, disminuyendo las condenas al arte contemporáneo.

⁷⁴⁷ Este artista, el cual obtuvo diversa medallas en Exposiciones Nacionales (Tercera en 1926 y Oro en 1929) de la preguerra, tuvo diversos encargos tras la guerra civil, algunos de ellos obras murales. Insistió en sus pinturas con temas de guerra y mártires, así como con el carácter recio del hombre castellano. Fue, junto a otros, uno de los principales artistas del régimen.

⁷⁴⁸ Respecto a este planteamiento, Fernández Alba nos dice que “esta circunstancia hizo surgir toda suerte de alegorías. Un caos de ideas y formas aparecían sin ningún rigor: las ideas precursoras de Geddes o Van der Velde se mezclaban con los mensajes mesiánicos de un Le Corbusier; la sobriedad constructiva de Mies van der Rohe con el simbolismo biológico de las artes que había preconizado el *art nouveau*; el clima mitificado de la incipiente escuela brasileña, con la arrogancia arquitectura de los Neutra; las tentativas italianas mezcladas con las idílicas construcciones nórdicas”. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Edicusa. Madrid, 1972, pp. 28-29.

⁷⁴⁹ Con relación a estos hechos, Llorente comenta que “la preocupación por la arquitectura religiosa fue más práctica que teórica, ya que hubo que reconstruir templos y erigir otros nuevos, pero no por ello dejaron de publicarse libros con normas arquitectónicas y decorativas para las iglesias de acuerdo a la liturgia”. LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., p. 74. Se podría decir que hasta 1948, con la iglesia madrileña de San Ignacio, de Alberto Acha y Uriarte, no se produjo ningún cambio relevante.

algún ejemplo ideológico de este anhelo en la prensa, en ilustraciones o en escasas obras arquitectónicas⁷⁵⁰. Fracasó, pues, el intento por crear un estilo y un pensamiento estético franquista⁷⁵¹, y lo que se hizo fueron casos aislados, tomando como arte oficial el academicismo conservador⁷⁵², rechazando así toda modernidad⁷⁵³. La estética del movimiento se basó en diversas adaptaciones entre los artistas vivos y la crítica para ser compatibles en cada época, así como en las obras de arte monumental con aspiración museable y las de arte propagandístico. De los pocos ejemplos realizados en este campo artístico, se pueden destacar dos constantes: la importancia del tamaño y de lo colosal⁷⁵⁴, y la idea de grandeza que reside en la unidad y en la voluntad colectiva⁷⁵⁵; el arte monumental estaba dirigido al poder, mientras el arte folklórico-familiar se ocupaba de la esfera privada⁷⁵⁶. Sin embargo, tras la derrota internacional del fascismo, se cortaron todos los intentos de reflejar la grandeza nacional como una grandeza imperial. Por esta razón, a partir de 1945, tras la II Guerra Mundial, se comenzó a notar la separación del régimen de la simbología fascista.

Con este panorama, la vida artística no sólo se veía influenciada por los factores políticos e ideológicos, sino que también entraba en juego la penosa situación económica, así como el gran intervencionismo estatal o el aislamiento internacional.⁷⁵⁷ La oposición a las vanguardias era radical, aunque en otros frentes se mantenía una actitud más abierta, “reconociendo sus valores plásticos (...) pero no culturales ni ideológicos, que consideraron sobrepasados”⁷⁵⁸. Como ejemplo de alguno de los

⁷⁵⁰ Como comenta Tusell, “... fueron muy abundantes las pretensiones de un arte de vocación totalitaria, pero se redujeron a las declaraciones programáticas de la prensa, a un modestísimo esfuerzo en una arquitectura que no podía poner en marcha proyectos por falta de medios o la ilustración editorial”. TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. Op. cit., p. 22.

⁷⁵¹ Véase LLORENTE FERNÁNDEZ, Ángel. *¿Hubo un arte falangista?*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid, 1993, pp. 137-142.

⁷⁵² Viñuales escribe con relación a este planteamiento que “no existe una estética falangista como tal, que es la única que podía haber existido, pues el resto de las fuerzas que se agrupan en torno a Franco son simplemente tradicionales y, en materia de arte, académicas, pero sin acogerse ningún manifiesto ni movimiento intelectual o cultural concreto. Son lisa y llanamente planos en estas materias”. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1998, p. 140.

⁷⁵³ Calvo Serraller escribe respecto a esta situación que “no se da, entonces, una lucha abierta entre la modernidad y un presunto *estilo plástico de la Cruzada*, sino, una vez más en nuestro país, entre la modernidad y tradicionalismo, entre creación y convención; en definitiva: entre el arte y su negación”. CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 90.

⁷⁵⁴ Respecto a este concepto, Pellicer comenta que “elemento esencial para el tipo de arte que nos ocupa es el tamaño, puesto que un gran formato basta, por sí solo, para convertir en impresionante cualquier forma. Por ello, el colosalismo hace acto de presencia, real o figurado, en los edificios realmente inmensos o en las perspectivas representadas en dibujos, murales o carteles”. CIRICI PELLICER, Alejandro. *La estética del franquismo*. Op. cit., p. 31.

⁷⁵⁵ También Pellicer nos dice con relación a este planteamiento que “por otra parte, el colosalismo era un sistema para hacer vivir en la propia experiencia del espectáculo aquellas ideas..., por las cuales existe una voluntad colectiva, enorme, de la cual la voluntad individual no es más que una pequeña partícula independiente”. *Ibidem*, p. 31.

⁷⁵⁶ Con relación a este último, Pellicer opina que se pretendía suavizar y falsear la situación de cara al pueblo, convirtiéndose en una “... dulcificación engañosa, mejorada y brillante, de un folklore superficial, embellecido y enriquecido”. *Ibidem*, p. 177.

⁷⁵⁷ Como comenta Aguilera Cerni respecto esta situación, donde dominaban las preocupaciones económicas debido a las necesidades impuestas, “en el plano cultural, además del quebrantamiento inevitable de los espíritus, se impuso completamente una alianza formada por el historicismo, el indigenismo, el aislacionismo, el academicismo y el tradicionalismo, sin más posibilidad de *apertura* reconocida que la representada por algunos devotos de formas y contenidos neonazis y neofascistas”. AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Op. cit., p. 43.

⁷⁵⁸ LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., p. 42.

movimientos conservadores, puede valer los pequeños intentos en Madrid y Barcelona de un estilo de pintura decorativa, cuyos destinatarios eran la pequeña burguesía “... que admiraba la academia y el arte (orden) establecido”⁷⁵⁹. Con el dominio del academicismo, se dará mucho valor a los regionalistas, como imagen de los “valores eternos” de España, y se evita y olvida a los vanguardistas, sobre todo a los exiliados. Con esta perspectiva, no es de extrañar que los únicos museos de arte moderno interesantes que existían fueran el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid⁷⁶⁰, y los de Bellas Artes de Barcelona y Bilbao.

Con relación a las revistas nacidas en esta época, y con alguna relación con el mundo artístico y cultural en general, se podría destacar a “Santo y Seña” (luego continuada por “Arte y Letras”), “La Estafeta Literaria”, “Vértice”, “Escorial”, “Arbor”, “Gaceta de las Bellas Artes”, “Estilo” o “Cartel de las Artes” entre otras.⁷⁶¹

En cuanto al movimiento del mercado, hay que destacar que mientras las pocas galerías privadas se dedicaban a montar exposiciones personales de un arte más avanzado⁷⁶², las instituciones políticas y culturales continuaron organizando grandes muestras⁷⁶³, las cuales nacieron antes de la guerra, como pueden ser el Salón de Otoño, el cual baja la calidad respecto a su etapa anterior con una mayor presencia del academicismo, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁷⁶⁴, o las Bienales de Venecia en Italia⁷⁶⁵. Estas muestras servían de alguna manera para apoyar el movimiento cultural del Estado, pero éste tenía otros procedimientos para hacer más efectiva su propaganda, como pueden ser los encargos, entre los que destacan las grandes pinturas murales⁷⁶⁶, con un pretendido carácter social dado por algunos artistas: las pinturas murales de Sert para la catedral de Vich, los frescos de Ramón Stolz⁷⁶⁷ para el monumento a los Mártires de la Cruzada de Pamplona o el mural de José Aguiar para la Secretaría General del Movimiento⁷⁶⁸ fueron ejemplos de la forma que tenía el

⁷⁵⁹ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1939-1990). Vol. II*. Espasa Calpe. Madrid, 1991-1995, p. 42.

⁷⁶⁰ Véase MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro. *El Museo de arte moderno de Madrid en la posguerra*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 143-164

⁷⁶¹ Para ampliar sobre estas publicaciones véase TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. Op. cit., pp. 43-51.

⁷⁶² Entre estas galerías destacaron la Sala Clan y la Galería Biosca en Madrid, y la Sala Syra o la Sala Parès en Barcelona. Hay que decir que en Barcelona el movimiento del mercado del arte era muy superior en esta época que el de la capital, donde apenas se tenía costumbre de comprar obras de arte.

⁷⁶³ Par ampliar sobre este tema véase CALVO Serraller, Francisco. *¿Aislamiento internacional o vacío social? Reflexiones sobre al arte español de la década de los cuarenta a través de las exposiciones*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 69-75.

⁷⁶⁴ Estas exposiciones se volvieron a retomar en 1941. Para ampliar información véase LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Las exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1941-1948*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 91-103.

⁷⁶⁵ El Director General de Bellas Artes durante esta década de los 40 fue Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, y a él se debe la configuración oficial de las artes plásticas.

⁷⁶⁶ Con relación a esta técnica, Llorente dice que “el muralismo y la pintura épica fueron concebidos en los primeros años de la postguerra como la nueva pintura de historia, que testimoniarían en la posteridad la – para los dirigentes de entonces – grandeza de aquellos momentos y el duro esfuerzo por conseguirla. Pero ni el uno ni la otra tuvieron un verdadero desarrollo, a diferencia del alcanzado en los regímenes italiano y, sobre todo, alemán”. Véase LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., p. 200.

⁷⁶⁷ Tanto Sert como Stolz ejecutaran pinturas murales religiosas que serán tratadas en su apartado correspondiente en esta tesis doctoral, aunque de la primera obra de Sert sólo se conservan documentos gráficos y algún retal, pues fue destruida en guerra y parcialmente reconstruida por el pintor más tarde.

⁷⁶⁸ Este mural, en paradero desconocido, tenía 60 mts² de superficie, y en él se unían la pintura tradicional y las ideas al nacionalsindicalismo vencedor. Fue realizado entre los años 1943 y 1945, y se pretende

régimen de publicitarse, realzándolo ideológicamente⁷⁶⁹. Dentro de este género, y en otros como la prensa, hay que destacar la unión iconográfica entre lo militar, lo político y lo religioso, desembocando en el llamado nacionalcatolicismo⁷⁷⁰. La Iglesia también se apuntó a este tipo de encargos, del que su ejemplo más relevante quizás sea el Monasterio de Montserrat y su renovación, así como la basílica del Valle de los Caídos, con un tipo de arquitectura tradicional muy propia de los movimientos fascistas. Otro procedimiento para publicitar el movimiento era la ilustración, tanto en revistas como en libros, con una imagería concreta y “ligado al espíritu teórico del régimen”⁷⁷¹, y entre los que destacaron artistas como Carlos Sáenz de Tejada⁷⁷² o José Caballero.

Con relación a las Escuelas de Arte, en 1939 sólo existían las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid (San Fernando) y de Valencia (San Carlos), y en Barcelona la Escuela de Artes y Oficios, aunque ésta estaba más bien dirigida a artesanos. No hay que olvidar que, con relación a la educación no universitaria, se anularon los avances de la República y se entregó la enseñanza a la Iglesia. Como dato importante para nuestra investigación, reseñar que en este mismo año se incorporó la “Enseñanza General de Arte Sacro” en la Escuela de Valencia⁷⁷³. En 1940 nacerían dos nuevas Escuelas Superiores de Bellas Artes: San Jordi, en Barcelona, y Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. En esta última se impartieron enseñanzas especiales, como *Liturgia y Cultura Cristiana* entre otras, y en 1946 nació en la misma ciudad la “Sección de Imagería Religiosa”. En 1948, ve la luz la Escuela en Santa Cruz de Tenerife.

Por otro lado, si hablamos de los pocos movimientos renovadores de esta época, podríamos empezar citando la “Academia Breve de la Crítica”⁷⁷⁴, fundada en 1941 por Eugenio D’Ors, el cual se convirtió en el “árbitro artístico de este periodo”⁷⁷⁵. Su sede

conectar el clasicismo con las edades del mundo y de la vida, así como con el cristianismo y la Guerra Civil española, lo cual no tuvo un feliz resultado sino más bien mediocre. Para ampliar véase *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Se puede decir que en Madrid no se formó una escuela de muralistas, a pesar de contar con la experiencia de Vázquez Díaz. Aún así, en los años cuarenta se pintaron frescos muy interesantes en cines, cafés y edificios oficiales, que se han perdido en su mayor parte. Como ejemplo de los murales perdidos se pueden señalar los que ejecutó Luis Quintanilla en la Casa del Pueblo, desaparecido, o el Monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste, destruido. Subsisten otros, como el de Aureliano Arteta en la sede del Banco Bilbao de la calle Alcalá, o el Quintanilla en el Palacio de Liria.

⁷⁷⁰ Llorente nos dice que “el repertorio iconográfico del franquismo se elaboró sobre todo por medio de imágenes para la prensa y secundariamente para obras de arte. El resultado fue una iconografía militar y religiosa (nacionalcatolicista), con predominio de la primera. Las tipologías fueron escasas. Las principales fueron las imágenes del *ángel*, el *héroe* y el *caído*, seguidas de la *victoria*. Otras como la *madre*, el *campesino*, la *paz* y alegorías a la *familia* y el *hogar* se produjeron más a partir de los años cincuenta que en los diez primeros años de la postguerra”. *Ibidem*, p. 213.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁷² Este artista, muy ligado al régimen, realizó varias pinturas murales religiosas que serán tratadas posteriormente en su correspondiente apartado de esta tesis doctoral.

⁷⁷³ Esta asignatura se estableció según una Orden del 23 de septiembre de 1939 y, según nos cuenta Llorente, “la disciplina se organizó en forma de una lección semanal teórico-práctica de asistencia obligatoria para todos los estudiantes. Se crearon además las asignaturas voluntarias de Restauración de Pintura y de Escultura. La importancia concedida al arte religioso exigió que los profesores de Historia del Arte y de Teoría de las Bellas Artes introdujesen en sus asignaturas *cuanto pudiera contribuir a formar en el alumnado un claro conocimiento de lo que es, debe ser, significa y pretende el Arte Sacro, clásico y moderno*. También se contempló la organización de cursillos especiales, impartidos por especialistas, que tendrían carácter oficial”. LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Op. cit., p. 175.

⁷⁷⁴ Véase FÓRMICA, Mercedes. *La pintura española en la década de los cuarenta*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 166-169.

⁷⁷⁵ JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*, en *Arte español del siglo XX*. CSIC. Madrid, 2001, p. 97.

comenzó situándose en la Galería Biosca, y el historiador Bozal resume del siguiente modo sus principales fines:

- a) Orientar y difundir en España el arte moderno, por cuantos medios estén a su disposición
- b) Favorecer la publicación y edición de los trabajos concernientes al arte moderno dentro del criterio sustentado por la propia Academia Breve
- c) Celebrar exposiciones y conferencias.⁷⁷⁶

El tipo de exposiciones que organizaba dicha academia, aparte del Salón de los Once (entre 1943 y 1953), eran antológicas sobre determinados artistas. Por estas razones, se podría clasificar a esta institución como comprometida con la modernidad, pero no con las vanguardias, exceptuando sus últimos años.

Muchos de los artistas e intelectuales más relevantes de entonces, la mayoría cercanos al bando republicano, abandonaron el país como exiliados, como Maruja Mallo, Seoane, Clavé, Granell, etc., con destino a Latinoamérica o a Francia, país donde destacó la labor de la llamada Segunda Escuela de París, con Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Ucelay y otros. Esto produjo, sin duda, un empobrecimiento del país. Otros trabajaron en lo que se ha venido denominando el exilio interior, como Ángel Ferrant o Cristino Mallo. También existió un grupo de artistas que ya estaban consagrados antes de la guerra, como Vázquez Díaz, Ángel Ferrant, Clará, Zuloaga⁷⁷⁷, Sert⁷⁷⁸ o Solana⁷⁷⁹, que siguieron trabajando dentro de España, más o menos allegados al régimen, y otros jóvenes que durante estos años fueron ganándose el magisterio. Asimismo existieron algunos artistas más modernos que eran franquistas o falangistas, además de simpatizantes con el régimen, como el caso de Sáenz de Tejada, y otros más independientes estéticamente, que no ideológicamente, como Cossío o José Caballero. Con relación a los estilos artísticos, siguió predominando un gran eclecticismo⁷⁸⁰, y el arte se edificaba en la provisionalidad y con un futuro incierto⁷⁸¹. En 1945, al finalizar la II Guerra Mundial y con el triunfo de los aliados, se comenzó a notar cierta apertura, como se dijo anteriormente, comenzando una leve mejoría en el terreno artístico;

⁷⁷⁶ BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1939-1990). Vol. II*. Op. cit., p. 66.

⁷⁷⁷ Este pintor, según palabras de Tusell, "... era a estas alturas una gloria nacional. Nacido en 1870 fue considerado por la generación de 1914, en especial por Ortega y Pérez de Ayala, como el pintor de la generación anterior, la del 98, y por tanto aquel artista que mejor había retratado la resistencia de España a la modernización y a la europeización" TUSELL, Javier. *EL ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. Op. cit., p. 24.

⁷⁷⁸ José María Sert destacó por su gran actividad muralista, y fue recuperado por el franquismo como un gran maestro por el colosalismo y titanismo de sus composiciones, así como por la virtualidad de su técnica y el ímpetu retórico y grandilocuente de sus conjuntos.

⁷⁷⁹ Tusell también comenta, con relación a este artista, que "... logró en estos momentos un reconocimiento que, si embargo, no llegó a ser total y completo. Había, respecto de él, la admisión de su peculiaridad radical pero ese juicio podía también concluir en atribuirle tan sólo la truculencia". TUSELL, Javier. Op. cit., p. 27.

⁷⁸⁰ Hablando de este eclecticismo, Viñuales señala que "la cesura de la guerra origina en las artes plásticas una ambigüedad clasificatoria difícil de superar: de un lado, se termina lo vanguardista y, de otro, no se define ningún criterio estético. Mientras los exiliados trabajan fuera, aquí los consagrados continúan su andadura, sólo que revitalizada por lo tradicional, y a los nuevos valores o los que llegan al techo de profesionalidad se las arreglan para introducir novedades sin que se noten demasiado". VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 148.

⁷⁸¹ Hay que decir que el parón en el terreno artístico no fue completo, y, como nos recuerda Viñuales, "no pierde el arte enteramente, ya que se hace arte, a pesar de los pesares, y en ocasiones bastante mejor de lo que se podía esperar. Hoy, que vemos estos años de la posguerra con perspectiva, podemos hacer honor al trabajo callado o audaz, continuista e innovador, sometido o independiente de los artistas que trabajan en esas circunstancias y esas condiciones". *Ibidem*, p. 140.

apareció la colaboración de todo tipo de artistas en las exposiciones oficiales, y se dictaron nuevas normas, entre otras, para las Exposiciones Nacionales. Asimismo, esta apertura no sólo se notó en el terreno de la cultura, sino también en la enseñanza superior cuando entró en el Gobierno Joaquín Ruiz Giménez, hasta su expulsión en 1956.

Por estos años, nacieron varios grupos artísticos y, dentro del eclecticismo reinante, tuvo un cierto impulso la pintura de paisaje, género que tenía un cierto carácter decorativo en el tema. Esta temática ya empezó a interesar en los años republicanos a los artistas más próximos al surrealismo, o a la llamada Escuela de Vallecas, naciendo en Madrid durante esta época la segunda Escuela⁷⁸². Al volver retomar este género, se podría decir que viene implícito algo del redescubrimiento de la realidad española, volviendo a fijar las señas de identidad de este país. Para algunos estudiosos, bajo esta temática se hizo la mejor pintura de postguerra, además del tratamiento de los bodegones, pues las otras opciones se basaban en el academicismo ramplón y los cuadros de género. Otro artistas que destacaron dentro de este género, y con una línea más o menos vanguardista, fueron Ortega Muñoz, Zabaleta, García Ochoa, Menchu Gal, Díaz Caneja o Darío de Regoyos entre otros.⁷⁸³

Otro grupo que tuvo cierta importancia fue el de los “Indalianos”, el cual nació en Almería en 1946 de la mano de Jesús Perceral, donde se trabajó con sentimientos florentinos de la forma, aunque con un sello mediterráneo⁷⁸⁴. También se comienza a fraguar lo que se llamará la “Escuela de Madrid”, cuya actividad se puede fijar entre 1945 y 1962⁷⁸⁵. Dicha escuela tenía como maestro y profesor a Vázquez Díaz, el cual practicaba una especie de neocubismo que caló rápidamente en los jóvenes innovadores. No se puede hablar de una coincidencia estilística en el grupo, pero la mayoría de sus integrantes trabajaron en el género del paisajismo, sobre todo expresionista, aunque sin grandes distorsiones. Entre 1945 y 1946 nace en Madrid el grupo Bucholz, cuyo nombre se debe a la galería donde exponían sus componentes, todos jóvenes pintores que trabajaban con una figuración ideal, determinada más bien por la poesía que por la representación, y cuya actividad duraría hasta 1950. Por otro lado, en 1946 nace la revista cultural “Algal” en Cataluña.

Hacia 1948 se inicia una búsqueda de la normalidad, y entre los intelectuales aparecen pretensiones de huir de radicalismos estéticos e ideológicos, comenzando, al nivel de grupo o individualmente, la creación de obras alejadas de la tradición académica así como de las propuestas oficiales y convencionales⁷⁸⁶. De esta forma, en

⁷⁸² Esta segunda Escuela de Vallecas estuvo formada por el maestro Benjamín Palencia, y los seguidores Carlos Pascual de Lara, Francisco San José, Luis Castellanos, Gregorio del Olmo y Álvaro Delgado, y muchos de sus integrantes sintieron una gran veneración por los maestros renacentistas italianos, así como por pintores como El Greco. Tuvieron asimismo una fuerte vinculación con el mundo rural, despegándose de lo urbano, reflejando una gran emoción en su paisajismo expresionista castellano. Más que para crear un estilo artístico concreto, esta escuela nació por un estado de ánimo y una actitud moral determinada. También nació por esta época lo que algunos historiadores denominan la Tercera Escuela de Vallecas, con pintores como Vaquero Turcios o Pedro Bueno, entre otros.

⁷⁸³ Véase ibídem, pp. 150-153. También TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. Op. cit., pp. 45-65.

⁷⁸⁴ Véase PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y Catalogación*. Op. cit.

⁷⁸⁵ Esta Escuela estaba formada por Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Palazuelo y otros.

⁷⁸⁶ Tusell comenta que “a partir del momento en el que el régimen se consolidó desde un punto de vista político, en 1947 ó 1948, hubo también un cierto paradójico esponjamiento a las influencias exteriores y entonces resulto posible que la vanguardia anterior, que no había desaparecido sino que se había

este mismo año nacen en Barcelona los Ciclos de Arte Experimental, donde se pretendía descubrir y lanzar a artistas de vanguardia, así como también comenzaron a celebrarse los Salones de Octubre. También nacieron grupos como “Pórtico” (Zaragoza, 1947)⁷⁸⁷, donde domina la abstracción, “Dau al Set” (Barcelona, 1948)⁷⁸⁸, dedicado al surrealismo⁷⁸⁹, Lois (1949), o la “Escuela de Altamira”, con reuniones en Santillana del Mar, entre 1948 y 1950, donde se impartían conferencias, seguidas de diálogos y mesas redondas, sobre arte contemporáneo⁷⁹⁰.

Sin embargo no hay que olvidar que todos estos grupos, aunque realizaron diversas exposiciones, todavía no lograron imponerse al arte académico conservador, el verdadero dominador de esta época, por lo que su labor en el comienzo de las vanguardias de la posguerra fue un tanto heroica por la dificultad que suponía trabajar en un ambiente hostil en todos los frentes:

“Recordar la década de los cuarenta significa rememorar años dramáticos dominados por las voces de la victoria y el silencio de los vencidos (...) La guerra que arrasó tantas cosas no pudo destruir la sed de conocimiento, el deseo de difundir la cultura (...) España no se convirtió en un erial donde el espíritu quedó asfixiado bajo la cerrilidad de ambientes hostiles. Quedaba la memoria de aquel siglo de oro iniciado en los años veinte. Y algo se consiguió.”⁷⁹¹

sumergido, reapareciera en España”. TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*. Op. cit., p. 23.

⁷⁸⁷ Los artistas que formaron dicho grupo fueron Aguayo, Laguardia, Lagunas y Pérez Piqueras, y presentó su primera exposición en el Casino Mercantil de Zaragoza en 1947.

⁷⁸⁸ Sobre estos grupos véase LOMBA SERRANO. 1948. *En el umbral de la modernización plástica: Pórtico y Dau al Set*, en *Tránsitos*. Fundación Cajamadrid. Madrid, 1999, pp. 143-155.

⁷⁸⁹ Los integrantes de este grupo fueron Ponç, Cuixart y Tapiès. Reivindicaron la libertad creativa bajo un surrealismo mágico, y fueron más o menos tolerados por el régimen franquista; siendo ya muy famosos Picasso, Dalí y Miró, ya no convenía destacar demasiado el totalitarismo y la censura, y el movimiento consideró a este grupo “... inútil, totalmente elitista y extravagante, por lo que no resultó demasiado preocupante”. VINUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 155.

⁷⁹⁰ Véase ÁNGEL LÓPEZ, Juan. *La renovación artística española de fines e los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico*, en *Tránsitos*. Fundación Cajamadrid. Madrid, 1999, pp. 130-131.

⁷⁹¹ FÓRMICA, Mercedes. *La pintura española en la década de los cuarenta*. Op. cit. p. 171.

1.3. Pinturas murales

CHECA, Ulpiano

Parroquia de Santa María la Mayor
C/ Boticas, nº 1 –
COLMENAR DE OREJA
- Mural en pies de nave (1901) -



- FICHA TÉCNICA

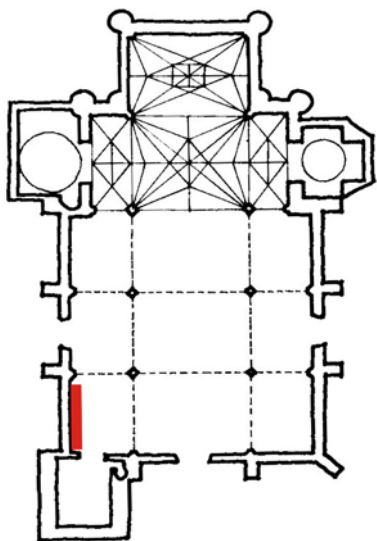
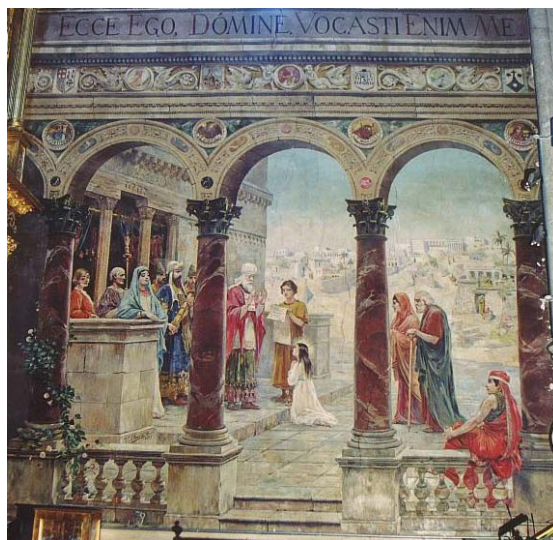
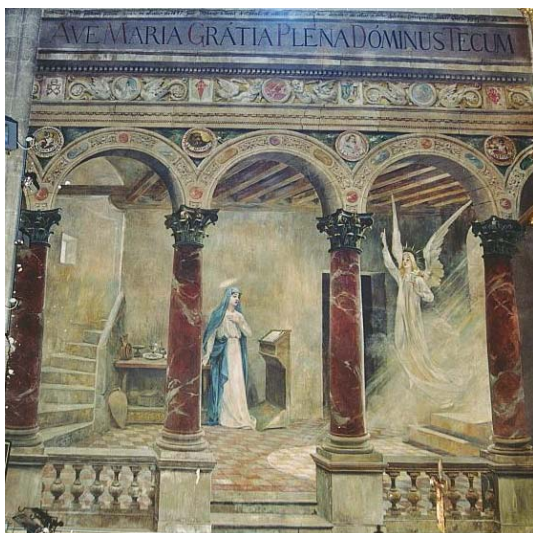
La primera iglesia construida en este lugar data de 1171, y se creó con características románicas e influencias cistercienses. En 1553 se amplió, terminándose a finales de dicho siglo con colaboraciones de Juan de Herrera, y con un valioso retablo en el altar que se perdió en la guerra civil. A principios del siglo XVII se construyen diversas capillas, así como un coro bajo. En el siglo XIX, hubo que hacer una restauración, pues un incendio destruyó el chapitel y la armadura de la iglesia.

Su exterior tiene un aspecto vigoroso, y destaca el uso de la piedra del lugar, resaltando sus grandes contrafuertes y los volúmenes de las diversas capillas. El interior del templo es de planta de salón, con tres naves y cabecera plana. De gran altura, dichas naves se cubren con bóvedas vaídas, y todo el recinto se ilumina con vidrieras modernas



con la cruz de Santiago, pues la iglesia es del tipo “santiaguista”.⁷⁹²

El retablo actual fue realizado por Francisco Gálvez, intentando imitar al original desaparecido destruido. A ambos lados, y flanqueando a dicho retablo, se hallan dos murales al fresco realizados por el pintor de la localidad Ulpiano Checa, pero al estar realizados a finales del siglo XIX (1897) no serán analizadas en esta tesis. En el lado de la Epístola se representa el tema de la *Presentación de María en el Templo*⁷⁹³, y en la pintura del lado del Evangelio nos encontramos con la *Anunciación*⁷⁹⁴.



Situación del mural de San Cristóbal

El mural que nos interesa, siendo del mismo autor, se encuentra a los pies de la nave central, en el lado del Evangelio, y representa a *San Cristóbal*, conocido familiarmente en la localidad como el “Cristobalón”. Esta fechado en 1901, y tras la guerra civil dicha pintura sufrió un ennegrecimiento general, a lo que hubo que sumar numerosas humedades y mohos, pero una acertada restauración, llevada a cabo por la Comunidad de Madrid en 1998, devolvió el color y el aspecto original al mural. Aunque aún está pendiente de los últimos retoques, la pintura, la cual está realizada con la técnica del fresco, se encuentra en perfecto estado, y los colores resaltan con vigor de su entorno pétreo y gris.

⁷⁹² Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid. Consejería de Medio Ambiente. Madrid, 1998, p. 69.

⁷⁹³ En dicho mural se lee una inscripción, realizada por el mismo autor, en su parte superior que dice “*Ecce Ego, Domine vocasti enim Me*” (*Aquí estoy yo, Señor, pues me llamaste para Ti*). El mural describe la presentación de María ante el sumo sacerdote Zacarías, quedando acompañada a sus espaldas por sus padres, san Joaquín y Santa Ana. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996, p. 172-174.

⁷⁹⁴ También este mural tiene una inscripción en su parte superior que reza: “*Ave María Gratia plena Dominus tecum*” (*Ave María llena de Gracia, el Señor está contigo*). La iconografía clásica de esta escena se desarrollará más adelante en el mural que Stolz realizó en la Iglesia de Covadonga.

El tamaño del mural impone, pues debe tener unos 9 metros de altura por 6 metros de anchura aproximadamente. En cuanto a la iluminación, deja bastante que desear, pues la luz natural que entra por pequeñas ventanas ubicadas en la parte superior es muy pobre, por lo que necesita de iluminación artificial para su correcta visión, aunque los focos que actualmente posee son insuficientes.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL



Como ya se ha apuntado, el mural nos presenta a San Cristóbal en una de las escenas más habituales de su iconografía clásica. Los orígenes del tema se remontan a una leyenda del siglo XI⁷⁹⁵, que fue popularizada por la Leyenda Dorada⁷⁹⁶, y describe la historia de un gigante que sólo tenía el anhelo de servir al más grande. Por esta causa se puso a servir a un monarca, pero como vio que éste tenía miedo del diablo se puso a servir a Satán. Sin embargo, al comprobar que el mismo Príncipe del Mal quedaba derrotado al encontrarse con una cruz en un cruce de caminos, decidió servir a Cristo. Para ello, y aconsejado por un ermitaño, se dedicó a cruzar a la gente, sobre todo a los más débiles, a través de un río peligroso, hasta que llegó el día que la persona que esperaba su ayuda en la orilla era un niño. Viendo la estatura de la criatura, lo cargó sobre sus hombros, pero a medida que cruzaban el río la carga se iba volviendo tan pesada que tuvo que apoyarse en el tronco de un árbol, el cual estuvo a punto de troncharse. Al llegar a la orilla, el niño le reveló que era Cristo, y para demostrárselo le pidió a Cristóbal que plantara su cayado en la tierra, el cual se convirtió en una palmera



⁷⁹⁵ En realidad, se unieron un conjunto de leyendas provenientes de Asia Menor, sobre un tal *Christophoros*, martirizado bajo el poder de Decio, y venerado en Calcedonia desde el siglo V. Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., p. 72.

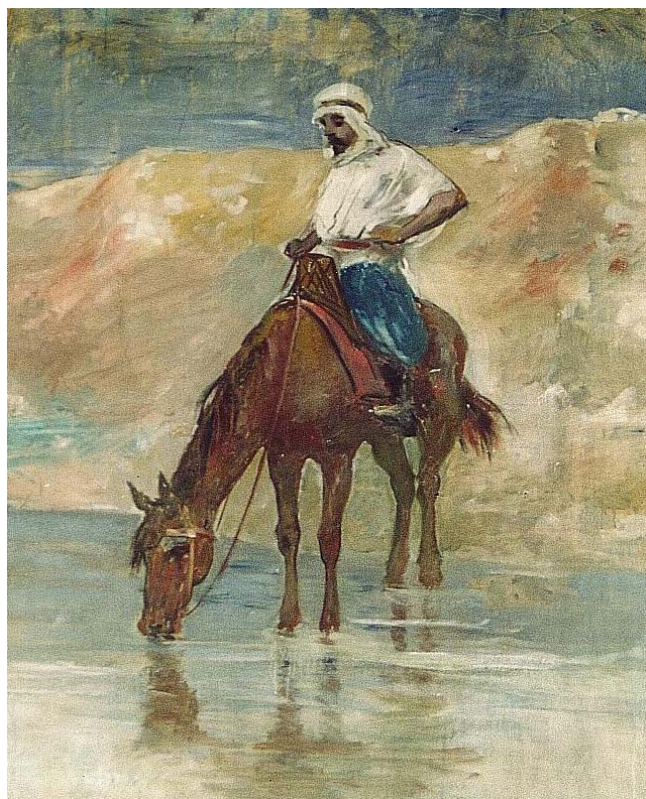
⁷⁹⁶ La Leyenda Dorada (*legendi di sancti vulgari storiado*) fue escrita en latín en 1264 por el dominico y arzobispo de Génova, Santiago – o Jacobo – de la Vorágine. Dicho libro tuvo gran impacto en el medievo gótico, ya que por medio de todas las profesiones, y encuadrando un santo para cada menester, consigue acercar a los fieles a toda la Humanidad. Bajo unos relatos maravillosos, fue una gran fuente de inspiración para los artistas. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Universidad

datilera llena de frutos.⁷⁹⁷

Como santo protector, es el encargado de proteger a los hombres de la muerte súbita, por lo cual también es patrón de los montañeros, de los automovilistas y de los aviadores. Debido a su talla gigantesca y a su fuerza superior es patrón de los atletas y de los cargadores de mercado y de trigo. Asimismo, y a causa del tronco plantado, es patrón de los jardineros.

En la iconografía tradicional san Cristóbal se presenta con tres rostros diferentes: como tipo barbudo, como persona imberbe o, en menor número de ocasiones, cinocéfalo (con cabeza de perro). Estas distintas morfologías dependen de la escena de su vida que se represente, donde nos podemos encontrar con cuatro variantes: los tres vasallajes de S. Cristóbal, el martirio del santo, su cadáver arrastrado por las calles o el mismo santo con el Niño Jesús al hombro, tema éste último por el que se decidió Checa para su mural.⁷⁹⁸

En esta obra, objeto de nuestro estudio, podemos ver a san Cristóbal ayudando a cruzar el río al Niño Jesús. El gigante se suele representar de pie, y en medio del río, con el Niño Jesús a sus hombros⁷⁹⁹, pero erguido a pesar de su peso. En su mural Checa introduce una variación, pues el gigante se ayuda de su brazo derecho para apoyarlo en la cadera y así aguantar mejor el peso del Niño. Aunque también el gigante suele usar



un árbol para este menester, resaltando en el brazo que sujeta dicho elemento las venas hinchadas por el esfuerzo o, incluso, se suelen ver obras donde el santo apoya las dos manos en el árbol, al cual se le suele presentar podado en todo el tronco exceptuando su parte superior, donde encontramos hojas y ramas. Checa no utiliza los gestos del rostro para transmitir el esfuerzo de la acción, pues el santo no denota cansancio alguno en su expresión facial.

El Niño Jesús que nos presenta Checa está bendiciendo con su mano derecha la acción del santo, como aprobando su ejemplar comportamiento, mientras en la mano izquierda sostiene un globo rematado por una cruz⁸⁰⁰, simbolizando al mundo cristiano.

Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1985, p. 175. y ASENSI, Matilde. *El último Catón*. Plaza y Janés. Barcelona, 2001, pp. 62-63.

⁷⁹⁷ Después de este hecho, san Cristóbal predicó la palabra de Cristo en Licia y Samos, siendo martirizado al final de su vida y, posteriormente, decapitado. Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., p. 72.

⁷⁹⁸ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997, pp. 354-363.

⁷⁹⁹ Hay que recordar que en la iconografía cristiana tradicional existe otro santo, san Julián, que ayuda a la gente a cruzar un río, pero, a diferencia de san Cristóbal, lleva a los pasajeros con una barca o barcaza.

⁸⁰⁰ Este tipo de personaje pertenece al tipo del "Niño Jesús llevando el globo", el cual se popularizó durante el siglo XVII, creándose incluso una Asociación del Niño Jesús, y completándose en numerosas

Por otro lado, la iconografía tradicional suele representar en la otra orilla del río a un ermitaño, el cual orientó al santo para que ejerciera su último trabajo, y con una linterna o antorcha suele guiarle en su recorrido, pues se supone que la escena se desarrolla por la noche. Checa pasa por alto este detalle, y presenta la escena con una luz y un color típicos de un atardecer, por lo que no introduce al ermitaño en la escena. A cambio, coloca en la otra orilla a un jinete que, de un modo tranquilo, deja beber a su caballo agua del río.⁸⁰¹ Esta parte del mural nos muestra un río más bien tranquilo, en contraposición a la leyenda que lo califica de muy peligroso.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Este mural demuestra un gran dominio de la técnica, y nos presenta a Checa como un consumado pintor que tiene detrás una gran experiencia en la pintura mural. Tanto las pinceladas, de una gran soltura, como el color, muy rico en sus diferentes gradaciones, demuestran que el artista se mueve con facilidad en esta técnica. Su estilo recuerda a algunos pintores españoles del postimpresionismo, sobre todo en lo referente al tratamiento del árbol y del paisaje en general, temática que el autor desarrolló con profusión a lo largo de su vida, proponiendo ese contraste típico entre la luz y la sombra de los atardeceres, enfrentando para ello colores fríos y cálidos.

Todo el cuadro transmite una gran calidez, a la vez que mantiene un carácter monumental muy propio de la pintura mural, característica también conseguida con relación a los murales que el mismo autor realizó cuatro años antes en los laterales del altar. Sin embargo, en lo que respecta a la integración de la obra con la arquitectura del templo no podemos decir lo mismo, ya que este mural se queda un poco aislado en la situación que ocupa por ser el único elemento plástico que acompaña a la construcción en este lado de la nave; quizás ello responda a que el artista pensaba realizar otra obra de similares características en el muro enfrentado, con lo que dicho acompañamiento hubiera dotado al conjunto de mayor unidad plástica. A esto hay que sumar el hecho de que el lugar donde se encuentra el mural se encuentra un tanto abandonado, ya que debajo de la obra se amontonan diversas alfombras y telas enrolladas, que denota un aspecto de dejadez decorativa que no ayuda nada en la necesaria integración artística.

Por otro lado, y como hemos visto con algunos detalles descriptivos, Checa introduce innovaciones en algunos elementos, aunque la sensación general de la obra respeta en un alto grado la iconografía tradicional. Asimismo, hay que decir que el autor se mueve en un campo muy académico, sin que las vanguardias que empezaban a emerger tímidamente en Europa ejercieran influencia alguna, y eso que debió conocer bien todos los movimientos, pues hay que tener en cuenta que el pintor pasó la mayor parte de su vida en Francia. Aún así, Checa se movió siempre por un terreno más conservador, y aunque su técnica era exquisita, no aportó gran cosa al arte contemporáneo de su tiempo y, por lo tanto, tampoco a la necesaria renovación del arte sacro europeo y español.

ocasiones la escena con una serpiente aplastada bajo los pies de Jesús. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 45.

⁸⁰¹ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, pp. 95-96.

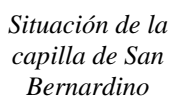


Estado actual del mural, donde observamos el poco interés por mantener su entorno adecuado, usando este rincón como almacén de alfombras



A photograph of the Basilica of San Carlo in Milan, showing its large dome and classical facade. The building is yellow with a large central dome and several smaller domes. The sky is blue with some clouds. Bare trees are in the foreground.

La segunda de las pinturas murales reseñadas en esta investigación está realizada en una de las capillas de la conocida Basílica de San Francisco el Grande. Casi todas las pinturas murales de dicho templo datan de los siglos XVII y, sobre todo, XIX. Muchas de estas pinturas han sido restauradas durante el siglo XX⁸⁰², pero su primera y original ejecución se transporta a siglos anteriores al XX.



El templo data de la segunda mitad del siglo XVIII, destacando su impresionante cúpula central (la tercera mayor del mundo), pero tras sucesivas restauraciones y cambios, es en el siglo XIX cuando se acometen las últimas obras, con alguna que otra intervención tras la guerra civil, dejando la iglesia como hoy la conocemos. El arquitecto encargado de la última obra fue Simeón Ávalos, y contó con un gran número de artistas para decorar el templo de una manera más o menos ecléctica⁸⁰³. Actualmente el templo está regido por la orden

De todo el conjunto pictórico y decorativo sólo hay una pintura al fresco del siglo XX, y es la reseñada en el titular, la cual el artista Luis Menéndez Pidal terminó el 27 de junio de 1917⁸⁰⁵; está ubicada en la cúpula de la capilla de san Bernardino, una de las

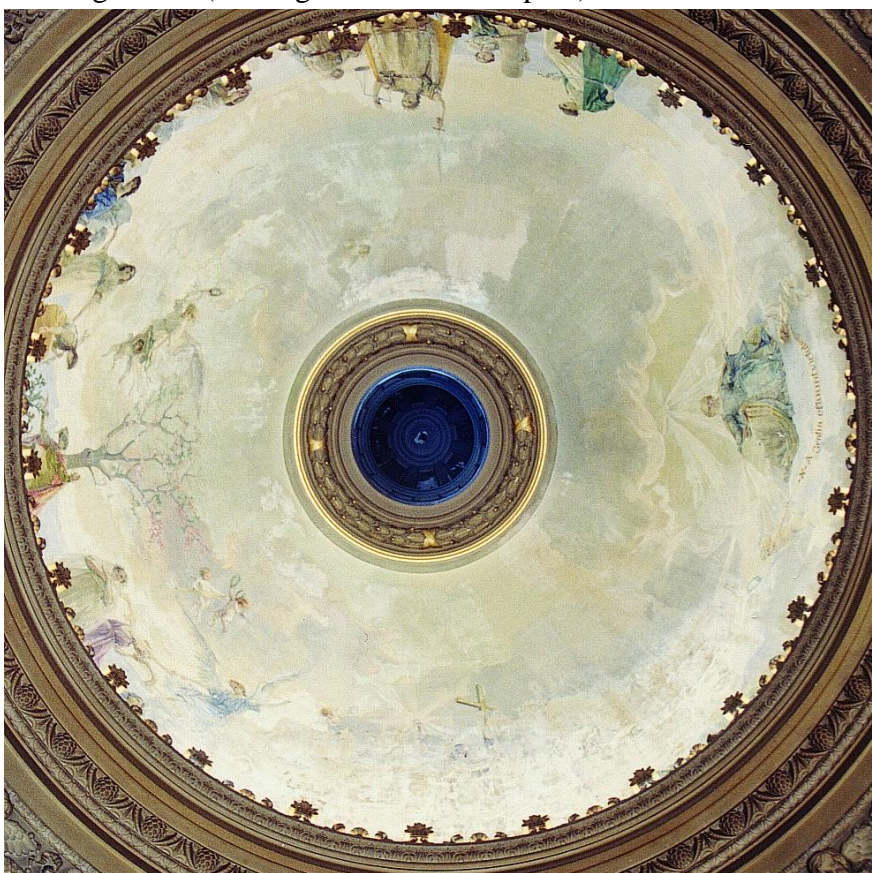
⁸⁰⁵ La obra se encargó por Real Orden de 28 de junio de 1915, y se le asignó al artista 25.000 pesetas por su trabajo. Cfr. GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio. *San Francisco el Grande de Madrid*. Gráficas Letra. Madrid, 1975, p. 478.

seis capillas adyacentes a la grandiosa nave central circular⁸⁰⁶. La iluminación de la capilla es buena, contando la cúpula con iluminación independiente.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

El tema elegido por el artista fue *Las virtudes coronadas por los ángeles*, y nos presenta cada virtud con una figuración emblemática, estando acompañadas por ángeles mancebos que portan coronas y ramos. Como figura central se nos muestra una matrona que representa a la *Gracia*, la cual irradia rayos de luz hacia todas las figuras. Esta temática es resumida por el autor del siguiente modo: “Las virtudes coronadas por los ángeles, al óleo sobre el muro. Sobre la cornisa de arranque de la cúpula y en las partes de ella correspondientes a las pechinas, imagino que descansan cuatro grandes grupos representando las virtudes cardinales, cada uno de los cuales está compuesto de la figura alegórica correspondiente, de otras varias complementarias de su idea y de un ángel mancebo que la corona. Por encima de estos grupos, apoyándose en rompimientos de nubes, aparecen las más altas virtudes teologales, representadas también por diversas figuras rodeadas de ángeles niños portadores de coronas”⁸⁰⁷. Como veremos en el ciclo iconográfico, al final el autor se decidió por poner a todas las virtudes al mismo nivel.

➤ Estudios fotográficos (vistas generales de la cúpula):



Vista general de la cúpula

⁸⁰⁶ Esta capilla plateresca destaca del resto por contar, entre los tres lienzos del siglo XVIII que cuelgan de sus paredes, con uno central del maestro Francisco de Goya, el cual nos presenta a San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso V.

⁸⁰⁷ Recogido en GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio. *San Francisco el Grande de Madrid*. Op. cit., p. 478.



Vista general del primer ciclo iconográfico

Vista general del segundo ciclo iconográfico



➤ Estudios fotográficos (vistas por escenas):



Escena 1

Escena 2



Escena 3



Escena 4



Escena 5



➤ Estudio fotográfico e iconográfico:

En este apartado habría que empezar por decir que los conjuntos de las virtudes⁸⁰⁸ fueron muy representados en la Edad Media, emparejadas muchas veces con los vicios correspondientes⁸⁰⁹. Pero fue a partir del Renacimiento cuando empezaron a aparecer como figuras independientes, con sus atributos propios.

Suelen dividirse en dos grupos; por un lado, las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad)⁸¹⁰, cuyo objeto directo es Dios; por otro, las cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza)⁸¹¹, que son principios de otras en ellas contenidas. También existen las virtudes monásticas (obediencia, pobreza y castidad), que suelen aparecer juntas en las órdenes franciscanas.



GRACIA DE DIOS (en escena I)

Es una alegoría cristiana. Suele estar representada por una hermosa joven, plétórica y resplandeciente, sobre la que aletea una paloma (Espíritu Santo). A veces en la mano sostiene un ramo de olivo y un libro abierto, además de una copa. Otras veces le acompaña un cuerno del que brotan emblemas de diversas virtudes⁸¹².

En este caso vemos que Menéndez Pidal ha seguido la representación de algunos de los atributos mencionados, pero hay que resaltar los rayos de luz que parten de sus manos en dirección a todas las virtudes. Debajo revolotean dos ángeles mancebos con coronas, portando una filacteria con la siguiente leyenda: “A Gratia effluunt virtutes” (*Las virtudes emanan de la Gracia*). La representación iconográfica es bastante clásica, destacando sólo la novedad de los haces de rayos partiendo de las manos.

⁸⁰⁸ También existe un ciclo iconográfico respecto a la Virtud como símbolo del triunfo sobre el mal. Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 425.

⁸⁰⁹ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, pp. 326-327.

⁸¹⁰ I Corintios 13, 13.

⁸¹¹ Estas virtudes ya fueron formuladas por Platón en su “República”.

⁸¹² Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 186.

FE (en escena 5)

Dentro de las virtudes teologales, en la Edad Media representaba un atributo eucarístico⁸¹³. También es representada con los ojos vendados, significando la aceptación de todo, aunque no se vea, añadiendo en ocasiones unas alas. En otras obras aparece una doncella vestida de blanco, contemplando un libro abierto y una cruz⁸¹⁴. Puede aparecer con las manos entrelazadas, simbolizando la buena fe⁸¹⁵.

En el gótico aparecía, además de con los ojos vendados, con una cruz en la mano izquierda, y quizá con un cáliz con la hostia o una lámpara encendida en la derecha⁸¹⁶. También solía aparecer al lado de una fuente, recordando al bautismo. En la Contrarreforma, además del libro y la cruz antes comentados, tenía un pie descansando en algún bloque pétreo, simbolizando la fe inquebrantable. Por último, a veces sostenía un cirio como la virtud de la Caridad⁸¹⁷.

En esta ocasión tenemos que decir que desgraciadamente esta parte de la pintura se encuentra en unas condiciones de conservación pésimas, y sólo se llega a distinguir la parte superior de la figura, pudiendo ver a la figura con los ojos vendados, además de portar una cruz en su mano izquierda y una antorcha, que emite rayos de luz en su mano derecha. Como vemos una vez más, representación tremendamente clásica de la virtud, que no añade nada al panorama de su historial iconográfico.



ESPERANZA (en escena 5)



Mujer con aire juvenil y sonriente, coronada de flores. Suele predominar el color verde (símbolo de los campos prometedores de la cosecha o de las umbrías donde descansar en los caminos). En el gótico solía representarse con la vista elevada al cielo, así como con una mano extendida hacia una corona, la cual también podía ser ofrecida por un ángel. En el Renacimiento aparecía con las manos juntas, en oración. A partir del siglo XVI solía tener en sus brazos una cesta de flores (donde está implícita la esperanza del fruto por llegar) o un ramillete⁸¹⁸.

Más tarde apareció el atributo del ancla, significando firmeza y solidez. Otros atributos pueden ser el arco iris, como representación del mal tiempo y el comienzo de la paz, o un libro, simbolizando la sagrada doctrina⁸¹⁹.

⁸¹³ La iconografía podía tener dos variantes; primera, la Fe llena un cáliz con sangre de cordero inundando el altar, representado en la catedral de Chartres; segunda, la Fe muestra el cáliz del que sale una cruz, representado en la catedral de Amiens. Cfr. *ibídem*, p. 168.

⁸¹⁴ Cfr. *ibídem*. Op. cit., p.168

⁸¹⁵ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 156.

⁸¹⁶ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus. Madrid, 1984, p. 148.

⁸¹⁷ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 138.

⁸¹⁸ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.154. y HALL, James. Op. cit., p. 133.

⁸¹⁹ Cfr. MORALES Y MARÍN. Op. cit., p. 141.

CARIDAD (en escena 3)

Es la virtud teologal más importante en el cristianismo⁸²⁰. En sus comienzos iconográficos solía representarse como una mujer realizando obras de misericordia. En el siglo XIII se añadía una vasija o cirio con llama. Ya en el siglo XIV lo representado



en llamas era un corazón, “aludiendo a sus ardorosos afectos en beneficio de los desvalidos”⁸²¹, o se le añadían alas. Luego se generalizó la versión de una matrona sosteniendo a varios niños, o rodeada de ellos. También aparece la versión donde lleva un corazón y una cornucopia como símbolo de abundancia⁸²².

Como animal emblemático suele estar acompañada de un cordero, aunque a veces se cambia por un pelícano o una paloma⁸²³. De todas formas, ha disfrutado a través de la pintura de una iconografía muy variada⁸²⁴. En nuestro caso, el único atributo clásico que pintó el artista fue el del cordero, por lo que ha sido complicado reconocer a esta virtud, pues el ramo de olivo en la mano confunde bastante.

PRUDENCIA (en escena 3)

Figura que, en la antigüedad clásica, era representada con dos rostros, simbolizando el conocimiento del pasado y el futuro.

Sus atributos más comunes son el espejo, usado desde la Edad Media y, sobre todo, desde el Renacimiento italiano⁸²⁵, y también usado por nuestro artista, simbolizando el conocimiento de sí mismo y la sabiduría. También puede aparecer la serpiente, en alusión a la cita evangélica “*Sed prudentes como serpientes...*”⁸²⁶. Con estos dos atributos tenemos una pintura de Corrado Giaquinto en el Palacio Real de



⁸²⁰ San Pablo, en I Corintios 13, 1-13.

⁸²¹ MORALES Y MARÍN. Op. cit., p. 84.

⁸²² Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo. Madrid, 1998, p. 103.

⁸²³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.84. y HALL, James. Op. cit., pp. 74-75.

⁸²⁴ Destacan los ciclos iconográficos desarrollados en el Hospital de la Caridad de Sevilla por Murillo y Valdés Leal.

⁸²⁵ Con el espejo el hombre sensato puede verse tal como es realmente. Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 262.

⁸²⁶ “*Mirad que yo os envió como ovejas en medio de lobos. Por lo tanto, habéis de ser prudentes como serpientes, y sencillos como palomas...*”. Mateo 10, 16.

Madrid⁸²⁷. En la Edad Media también podía estar acompañada de un cofrecillo y un saco de monedas, iconografía también usada por Menéndez Pidal, aunque más a la derecha de la figura, debajo de la figura de la Castidad. También puede aparecer junto a un compás (juicio preciso), un libro (Sagradas Escrituras) o un ciervo (animal prudente en la huida)⁸²⁸. Otras veces nos podemos encontrar a una matrona con una serpiente enroscada en su brazo derecho, y una calavera en el izquierdo, teniendo un ojo resplandeciente sobre el pecho⁸²⁹, o una mujer leyendo con un cirio⁸³⁰.



JUSTICIA (en escena 2)

Figura cuyos atributos más usados son la balanza, símbolo de objetividad e imparcialidad, y la espada, representando la fuerza y poder en las decisiones. También puede estar coronada. Así lo ha pintado también nuestro artista, siguiendo la línea clásica de todo el conjunto. A veces aparece otro atributo como puede ser un cetro con una mano, y con un ojo abierto en su palma.

Otras maneras de representar a dicha virtud son como una Venus desnuda cubriéndose el sexo y los senos, o como una mujer coronada con un collar con un gran ojo, teniendo las manos libres⁸³¹. Otros atributos pueden ser un globo (dominio universal), un cartabón y un compás (como instrumentos de medición) o la figura abrazada a una paloma (abrazada a la paz)⁸³².

⁸²⁷ Cfr. MORALES Y MARÍN. Op. cit., p. 281.

⁸²⁸ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 262.

⁸²⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.335.

⁸³⁰ Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 104.

⁸³¹ Cfr. Ibídem, pp. 232-233.

⁸³² Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 192. Véase CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1978, p. 264.



FORTALEZA (en escena 2)

Esta virtud hereda su iconografía de la divinidad antigua. Suele representarse como una mujer armada, a semejanza de una amazona, con casco escudo y espada. Otras veces, como en el caso de nuestra pintura, está abrazada a una columna⁸³³, que simboliza solidez y firmeza, o con una rama de encina. También aparece

acompañada de un león, pues es su animal emblemático como símbolo del valor⁸³⁴. Por último, otros modos de representar a esta virtud pueden ser: mediante una figura abrazada a un roble, por la consistencia de dicho árbol⁸³⁵, al igual que la columna; con una espada atravesando al demonio; o con los atributos de Hércules, la piel y la maza⁸³⁶.

TEMPLANZA (en escena 2)

Tiene numerosas versiones alegóricas. Así nos podemos encontrar con una mujer con una tortuga en la cabeza, sosteniendo a su vez un freno y un talego de monedas. También es representada por una mujer templando un hierro al rojo, manteniéndolo en el agua con unas tenazas. Otras veces está acompañada de diferentes atributos, como puede ser un reloj⁸³⁷, una cítara, una copa o un elefante, este último como símbolo de sobriedad. Existe una versión de Veronés (en el Palacio Ducal de Venecia) en la cual aparece dicha virtud arrancando las plumas a un águila para que su vuelo sea más bajo⁸³⁸.



En el Renacimiento se solía representar pasando agua de una vasija de oro a una de plata, simbolizando el equilibrio⁸³⁹, o con un cántaro, mezclando el vino y el agua, pues existía la abstinencia del alcohol, y también podía aparecer con el cántaro y una antorcha, como una alegoría a la moderación sexual,

⁸³³ Esta manera de representar a la Fortaleza está tomado del personaje mitológico Sansón, y tenemos otro ejemplo de Tiépolo en un techo del Palacio Real de Madrid. Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 143.

⁸³⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.172.

⁸³⁵ Cfr. MORALES Y MARÍN. Op. cit., p. 152.

⁸³⁶ Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 103.

⁸³⁷ Este atributo del reloj suele hacer relación a una vida metódica. Cfr. MORALES Y MARÍN. Op. cit., pp. 316-317.

⁸³⁸ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.386.

⁸³⁹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 217-218.

apagando la lujuria con agua. Pero su atributo más normal, que es el que emplea Menéndez Pidal, es una brida en la mano⁸⁴⁰.

OBEDIENCIA (en escena 4)

Suele representarse como una mujer humilde, que soporta un yugo sobre los hombros, y se deja conducir por una cuerda o hilo. Como vemos en la imagen, el artista ha sustituido este último detalle por un ángel. Suele estar con los ojos vendados, representando entonces a la obediencia ciega, como en nuestra pintura⁸⁴¹.

En el Gótico solía acompañarse la figura con un asno y una piedra de molino. Pero en el Renacimiento, el asno fue reemplazado por el yugo de la fe cristiana, haciendo referencia a la cita evangélica “*Mi yugo es llevadero*”⁸⁴². A veces la figura se encuentra cubierta con un velo⁸⁴³.



POBREZA (en escena 2)

Figura poco común en las alegorías. En la antigüedad clásica representaba una



realidad no deseable, con rasgos bastante negativos. En el cristianismo, a partir de la espiritualidad franciscana, se magnifica como una virtud ejemplar. De todas formas disfruta de una iconografía poco extensa⁸⁴⁴. Se suele representar como una anciana de fracciones demacradas y con harapos. Otras veces, más magnificada, se representa con el manto lleno de jirones y remiendos, y descalza⁸⁴⁵.

⁸⁴⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 292-293.

⁸⁴¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.301.

⁸⁴² Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 235. En concreto la cita evangélica dice así: “... *Tomad mi yugo sobre vosotros, y aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón: y hallaréis el reposo de vuestras almas. Porque suave es mi yugo, y ligero el peso mío*”. Mateo 12, 29-30.

⁸⁴³ Cfr. MORALES Y MARÍN. Op. cit., p. 241. y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 192

⁸⁴⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.329.

⁸⁴⁵ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 258.

En la pintura de Menéndez Pidal no está claro si es la figura que se arrodilla ante la Justicia, sujetando un libro de cara a dicha virtud. Traemos la imagen para contrastar dicha idea, aunque es muy probable que esta alegoría se encontrara representada en la zona deteriorada, junto a la Fe, y desgraciadamente se haya perdido. Lo mismo pienso de la virtud monacal de la Castidad. Por otra parte, también hay otras figuras que, por no exponer atributo alguno con suficiente claridad, se desconoce a que virtud simbolizan.

Sólo hay una que, con una indumentaria de referencia clásicamente papal, es muy posible que represente a la Iglesia, como veladora de todas las virtudes anteriormente expuestas.



Posible alegoría de la Iglesia

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Hay que señalar que, como se ha podido comprobar a través del todo el ciclo pictórico representado, Menéndez Pidal no hace otra cosa que seguir una línea continuista de la pintura del siglo XIX, representando un claro ejemplo del lugar en el que se encontraba el arte sacro al comienzo del siglo XX. Aunque también es cierto que era tremendamente arriesgado, y no sé si posible, incorporar una pintura más rompedora o vanguardista en un entorno como la capilla y basílica estudiadas. Sin embargo, si hablamos de su integración con el conjunto arquitectónico, no parece la solución ideal, pues contrasta demasiado con los cuadros del siglo XVIII que decoran la capilla, y con la solución arquitectónica, de estilo plateresco. Pero hay que reconocer que al autor le quedó muy poco margen en su libertad artística para imponer otras formas más atrevidas sin romper todavía más el conjunto.



CABAÑAS

*Parroquia de Santa Teresa y San José
Plaza de España, nº 14 - MADRID*

- Murales en capilla confesional (1930?) -



• FICHA TÉCNICA

En la plaza de España, y cerca del Templo de Debod, se encuentra esta parroquia, regentada por los PP. Carmelitas Descalzos. Esta iglesia es un proyecto del arquitecto Jesús Carrasco Encina, y se inauguró en 1928. La iglesia no es demasiado interesante en su arquitectura, teniendo muy poca calidad estética, y participando del eclecticismo del siglo XIX, con referencias medievales, góticas, renacentistas y modernas. El interior del templo es de planta rectangular, con naves laterales y crucero.⁸⁴⁶

A los pies de las naves laterales se encuentran dos capillas decoradas con pinturas murales. En el lado del Evangelio tenemos la capilla confesional, dedicada a la Virgen de Lourdes, que es la que se encuentra pintada por el artista valenciano Cabañas. Las pinturas se reparten entre el frontal del altar, los dos muros laterales y el techo abovedado. La iluminación de dicha capilla, y de sus pinturas, es bastante pobre, con lo que las pinturas no llegan a contemplarse con todo su esplendor. En lo que respecta a su conservación, hay que decir que tampoco es muy buena, teniendo la pintura, con la



técnica del fresco, algunos desprendimientos y muchas grietas a causa de la humedad del templo. Nada más contemplar la obra se ve muy necesario una urgente restauración y limpieza, pues se corre el riesgo de perder capas pictóricas en un plazo breve de tiempo.

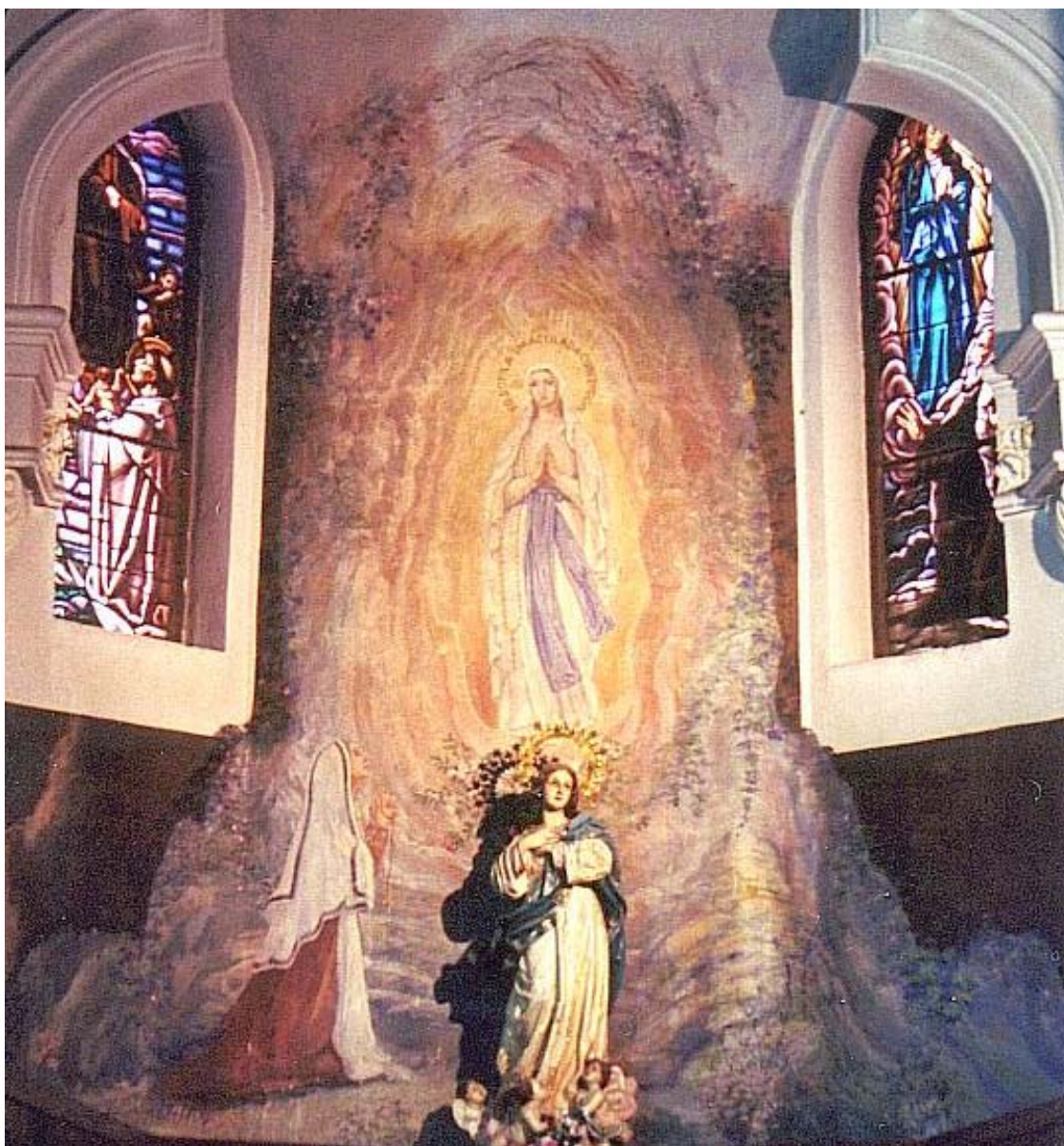
En el lado de la Epístola, se dispone a sus pies otra capilla, esta vez dedicada al Calvario, pero las pinturas que se encuentran en su bóveda son copias de obras renacentistas italianas, por lo que no haremos ningún estudio exhaustivo de ellas.

⁸⁴⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 402-408.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como se ha dicho anteriormente, las pinturas se disponen en varios sitios de la capilla: en el frontal del altar está pintada la aparición de la Virgen a Santa Bernardita; en los laterales, se encuentran escenas de la Basílica de Lourdes, así como de una procesión en dicho lugar; por último, en el techo el artista pintó la presentación de Santa Bernardita a la Virgen en el cielo. Vamos a analizar cada mural por separado.

Frontal de Altar: En esta escena se nos presenta la aparición de la Virgen, en una cueva de Lourdes, ante Santa Bernardita. Esta santa, llamada Bernardeta Soubirous⁸⁴⁷, nació en 1844, y fue una pastora de los Pirineos, asistiendo a diversas apariciones de la Virgen en 1858. Todas las apariciones se produjeron en la cueva de Lourdes, por lo que este sitio se tornó en un gran centro de peregrinación, similar a lo que fue Santiago de Compostela en la Edad Media. Tras sus visiones, se enclaustró en un convento de las



⁸⁴⁷ Muchos hagiógrafos piensan que existe una posible relación entre el nombre de esta santa y San Bernardo, que fue capellán de la Virgen. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*. Op. cit., pp. 210-211.



Hijas de la Caridad, en Nevers, muriendo en 1879 tras largos sufrimientos. Fue canonizada en 1933, celebrándose el aniversario de sus apariciones en 1958.⁸⁴⁸

En cuanto a su iconografía, la cual no es muy abundante a causa de su escasa presencia en los templos, nos podemos encontrar con dos modelos: uno representa a la santa como una pequeña campesina, con un velo blanco, rezando con las manos unidas o con un rosario, tal como nos la presenta Cabañas en este mural; otra representación iconográfica de la santa es con un hábito negro de monja, propio de las hermanas de la caridad de Nevers.

Con relación a la figura de la Virgen, hay que decir que está inspirada en la Inmaculada Concepción⁸⁴⁹, y de echo en nuestro mural la Virgen porta una corona con la siguiente leyenda: “Yo soy la Inmaculada Concepción”. Este tipo iconográfico de la Virgen ha sufrido diversas variantes a lo largo de la historia en occidente⁸⁵⁰, y una de las últimas es la de la Virgen de Lourdes. En concreto, la representación de la visión de la santa concuerda con la imagen que pintó Cabañas: una bella mujer, dentro de una nube de oro, con las manos juntas sobre el pecho, y vestida con unas telas blancas ajustadas a la cintura por una cinta azul.⁸⁵¹

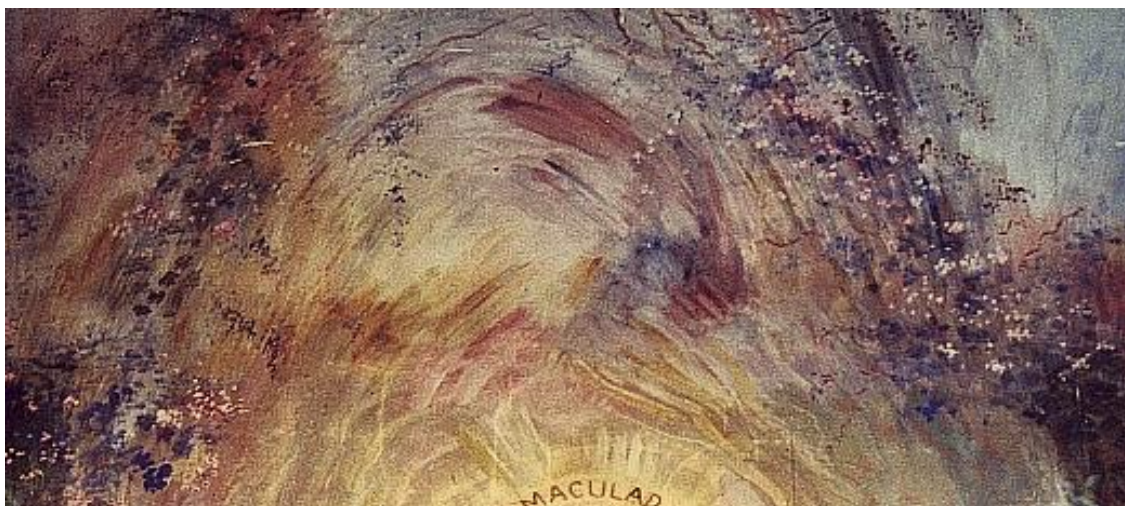


⁸⁴⁸ Véase ibídem, así como SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Op. cit., p. 314.

⁸⁴⁹ Según Salomón Reinach, historiador de religiones, santa Bernardita pudo inspirarse en un cuadro de Murillo, *La Inmaculada Concepción*, que el Louvre había adquirido por aquellas fechas, en concreto en 1852. La santa podría haber visto algún grabado de este cuadro y lo proyectó en sus visiones, probándose así la influencia de las imágenes en el nacimiento de los cultos. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 89. También hay quien atribuye la representación de esta virgen a Sor Isabel de Villena, así como, tras una falsa interpretación de un documento histórico, se atribuye a San Ildefonso de Sevilla la institución de su fiesta en España. Y es que hay que tener en cuenta que nuestro país se ha destacado a través de la historia por la difusión del culto a esta virgen, como nos apunta Manuel Trens, “hasta el punto de que autores extranjeros no dudan en afirmar que España ha sido el instrumento de Providencia para allanar el camino a la definición del misterio”. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Plus Ultra. Madrid, 1946, p.96.

⁸⁵⁰ Véase ibídem, pp. 80-134.

⁸⁵¹ María está asociada a la virginidad y juventud perpetua debido a la concepción en su seno de Jesús; de aquí vienen los colores usados, azul y blanco, como símbolos de inocencia y pureza. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., pp. 57-58. También hay que



Por último, decir que Cabañas rodeó la representación de la gruta con multitud de flores, que dan un aire más romántico a la escena. Los laterales de la cueva floreada llegan a ocupar parte de las esquinas achaflanadas del frontal, en su parte inferior, con lo que se consigue que el mural envuelva más al espectador.

Laterales: En ambos laterales se representa la misma imagen: el santuario y basílica de Lourdes, donde la peregrinación es muy numerosa⁸⁵². La diferencia entre los dos murales reside en que uno de ellos nos presenta una peregrinación ante la basílica, con un numeroso grupo de gente y enfermos en torno a una procesión donde se muestra la Sagrada Forma.



decir que la imagen iconográfica clásica de la *Inmaculada Concepción* se completa con una media luna sobre la que se posa la Virgen, así como la imagen de una serpiente que a su vez está pisando.

⁸⁵² Hay que recordar que las peregrinaciones se suelen realizar para venerar algún lugar sagrado, siendo una condición previa para acceder a lo sacro. También se entiende como símbolo de la vida, pues se supone que la peregrinación nos lleva a un estado mejor. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 320.



Techo: En este lugar Cabañas desarrolla una escena donde la santa Bernardita es recibida por la Virgen en el cielo, rodeada de una corte de ángeles que portan flores. La escena nos recuerda a la Ascensión del Señor, donde Jesucristo sube a los cielos y es esperado por Dios Padre. También recuerda a una de las formas de representar el Juicio Final, basada en las escrituras de san Mateo, donde Jesús espera en su trono a las almas de los justos⁸⁵³. En realidad, las pinturas tratan el tema de la Coronación de la Virgen, pero en este caso es ella la que ocupa el trono celestial⁸⁵⁴, asumiendo de esta manera todo el protagonismo, y no apareciendo ninguno de los integrantes de la Santísima Trinidad (Dios Padre, Cristo o el Espíritu Santo), que son los que normalmente la coronan. La santa, que presencia la Coronación, adopta la misma posición que en el mural frontal, arrodillada y con las manos juntas, e incluso la vestimenta tampoco sufre ninguna variación.



⁸⁵³ La iconografía de esta escena se trata más adelante, en el mural que realizó Enrique Segura en el Panteón de los duques de Medinaceli.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO



La integración de las pinturas de Cabañas con la arquitectura de la capilla es muy correcta, pero esta combinación se rompe por dos razones: la primera es la presencia de una escultura de la Inmaculada Concepción que fragmenta formalmente el conjunto, al tener otro estilo diferente al pintado; la segunda razón, parte de la presencia de los confesionarios, los cuales reducen sensiblemente el espacio de la capilla, y que, sin duda, han sido puestos en este lugar con posterioridad a la realización de las pinturas. Estos hechos provocan una cierta disgregación entre las pinturas y el resto de la capilla, con lo

que el resultado formal se ve un tanto degradado.

Si nos fijamos en el apartado iconográfico, podemos comentar que Cabañas sólo introduce alguna innovación en la pintura del techo, pues la presentación de una Coronación de la Virgen sin nadie que la corone, si exceptuamos a los ángeles, es un tanto novedoso. Creemos que esto es así para conceder mayor protagonismo a la Virgen, pues al fin y al cabo la capilla está dedicada a ella.

Por otra parte, si exceptuamos este último detalle, el interés de esta obra dentro del panorama sacro español es muy pobre, pues su lejanía con las vanguardias artísticas del momento, de las cuales también se hallaba muy separado el arte oficial español de la época, provocan que este tipo de género artístico se halle muy alejado de las investigaciones artísticas con las que muchos artistas, dentro y fuera del país, empezaban a trabajar. Por lo tanto, Cabañas no demuestra demasiado interés en concebir un arte novedoso y actual, remitiéndose a fórmulas ya conocidas y demasiado relamidas.



⁸⁵⁴ Una de las representaciones iconográficas de este tema, usada en el siglo XII, se basa en disponer a la Virgen, ya coronada, sentada a la derecha de Jesús, el cual la bendice. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía*



SERT BADÍA, José María

Palacio de Liria
C/ Princesa, nº 20 - MADRID
- Paneles en la Capilla (1931-32) -



- FICHA TÉCNICA

En dicho palacio de Liria los duques de Alba encargaron a Sert, tras haber obtenido un gran éxito con la decoración de la catedral de Vich, la decoración de la capilla, aunque no se sabe que grado de colaboración tuvo con el arquitecto inglés Lutyens, que por entonces estaba decorando algunas estancias del palacio.

Destruída tras la guerra por los bombardeos, sólo quedan maquetas, que están expuestas en el Museu d'Art Modern de Barcelona, y algunos fragmentos que se encuentran en el actual oratorio, aunque recortados. Dichos bombardeos también destruyeron otros murales, como los pintados por Luis Quintanilla⁸⁵⁵.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

El ciclo decorativo de la capilla, la cual tiene planta cuadrada, está compuesto por cuatro series de trípticos, cada una de ellas separadas por pilastras corintias y pilares que sostienen la tribuna. Además de estas cuatro series, nos encontramos que el artista también pintó escenas sobre la cornisa, que en su mayor parte representan cortinajes simulados, remangados a los lados con grupos de personajes, a modo de fingidas tribunas. También se conservan diferentes fotografías para el estudio de la composición, así como del resultado final de la decoración, aunque en blanco y negro.

La técnica que Sert emplea es la misma que había usado en la catedral de Vich, y fue creada por él para diversos emplazamientos murales. Consistía en poner un fondo de pan de oro, o de color metálico dorado, para luego dejarlos limpios o velarlos, sólo con colores tostados y tierras. Esta misma técnica, como veremos más adelante, será utilizada por diversos artistas en sus obras murales.

El artista quiso exponer todos los paneles en Nueva York, donde había recibido diversos encargos para instituciones oficiales y privadas, antes de ubicarlos definitivamente en la capilla, pero no fue posible por problemas de diferente índole. Aunque hay que decir que las maquetas si se expusieron, por mediación del duque de Alba, en la Academia de San Fernando, lo que le supuso al artista el ingreso en dicha institución como académico honorífico⁸⁵⁶.

del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Op. cit., pp. 644-655.

⁸⁵⁵ Luis Quintanilla recibió el encargo del Duque de Alba para realizar cuatro lunetos al fresco en la Sala de estampas, en consonancia con el resto de la sala. Desgraciadamente, no se conserva ningún testimonio gráfico, ni dato alguno sobre esta obra.

⁸⁵⁶ Véase ARNUS, María del Mar. *Catalogación*, en *José María Sert (1874-1945)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, pp. 154-159.

Este artista acostumbraba a realizar estudios fotográficos de sus posteriores escenas y composiciones. Para ello, y tras crear en su taller escenarios aproximativos a la idea formal que se iba a plasmar en los murales, usaba figuras del natural o maniqués indiferentemente, poniendo dichas figuras en las posiciones o acciones que iban a tener en la composición final. Tras esto, fotografiaba desde los ángulos apropiados dichas escenas, fotografías que le iban a servir posteriormente, con sus correspondientes cuadrículas, bien como bocetos para el estudio final o bien como guía para dibujar los cartones preparatorios de los murales correspondientes.

➤ Estudios fotográficos:



Estudio al natural para *Cristo dictando las Órdenes*

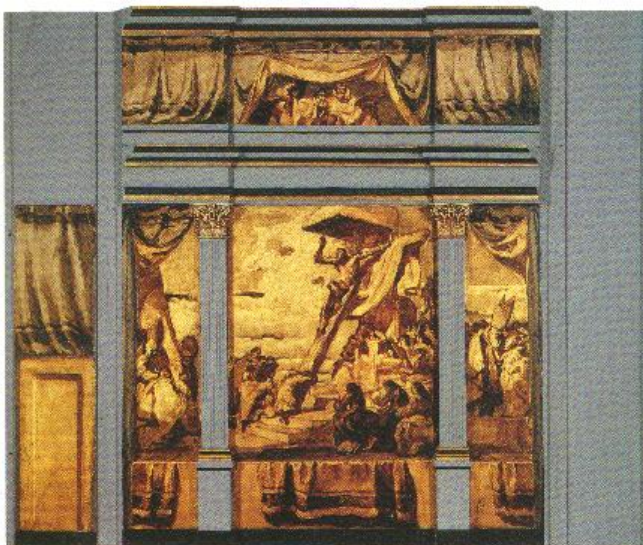


Estudio con maniquí para *Santa Teresa*

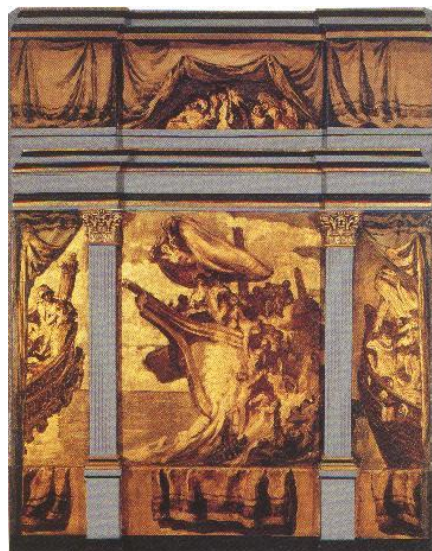


Estudio con maniqués para *Cristo dictando las Órdenes*

➤ Laterales de maquetas:



Maqueta de *Cristo dictando las Órdenes*

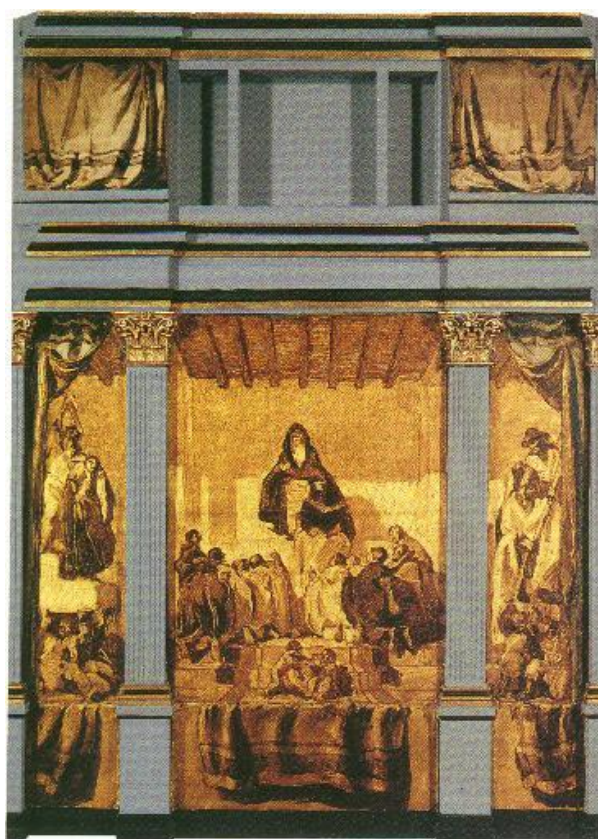


Maqueta de *Santa María de Cervelló*

En estos laterales, el panel central es el que da título a la escena total. Aparece en el primero Cristo dictando a Santo Domingo y a san Francisco las órdenes a las que pertenecieron los segundones de la casa de Alba. En el lateral enfrentado, Santa María de Cervelló⁸⁵⁷, santa catalana y mercedaria de la casa de alba, conduce la nave con los que engrandecieron a España, que transportan a su vez las columnas de Hércules. Encima de ambos laterales existen grupos de personas en tribunas⁸⁵⁸.

➤ Testeros:

En cuanto a los testeros, en primer lugar nos encontramos con el mural que se encuentra situado bajo el pórtico, el cual representa a los fundadores de las casas de Alba (Olivares, Carpio, San Vicente del Barco, Lemos-Lerín, Monterrey y Montijo) ofreciendo sus armas y blasones a la Virgen. El otro testero es el que pertenece al altar y nos presenta la escena de Santa Teresa que es elevada por un haz de rayos de luz a las alturas, mientras al otro lado de la reja encontramos a San Juan de la Cruz levitando. En la parte inferior un grupo de personas (el duque de Alba con su abuelo, su hija, don Fadrique, María Estuardo y la duquesa de Alba) acompañan a la escena⁸⁵⁹.



Maqueta para *La virgen de los Desamparados*



Maqueta para *Sta. Teresa y S. Juan de la Cruz*

⁸⁵⁷ Esta santa, del siglo XIII, fue la primera monja mercedaria, y es abogada de los marineros. Sus atributos suelen ser una carabela en su mano derecha, o una azucena, que alude a la pureza de su vida. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Omega. Barcelona, 1950, p. 188.

⁸⁵⁸ Cfr. ARNUS, María del Mar. Op. cit., p. 154.

⁸⁵⁹ Cfr. ibídem, p. 154.

➤ Vistas de la capilla (desaparecida):

Vista A



Vista B



Vista C



Vista de la capilla actual

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que observamos al ver este ciclo de pinturas es que hay algo de ingenuidad a la hora de narrar las diferentes escenas, y “... es a veces un distanciamiento irónico el cual acerca más que a la ilustración de libros a la de cómic: esos mantos y sillas voladoras, los barcos y naufragos que surcan el paisaje un tanto apocalíptico... y el juego implícito que supone mantener el montar con figurillas o con el modelo natural (...) la suerte de teatrillo que luego transforma en los lienzos que a su vez visten los muros de un esplendor a la vez grave y con rasgos de humor”⁸⁶⁰.

Se puede destacar que en los cuatro paneles hay un deseo de prolongar el espacio de la capilla con la ilusión creada por las pinturas, aunque, como nos dice Arnus, “... el deseo de perforar el muro, de abertura ficticia al aire libre, para dar ilusión de profundidad va dejando paso a la intención de enfatizar el carácter volumétrico de las cosas e inferir en el espacio interior”⁸⁶¹.

El estilo es el propio de Sert, un estilo grandilocuente y un tanto barroco, que parece muchas veces una subida de tono, y lógicamente siempre existe un claro carácter de exaltación. Se consigue un brutal dramatismo que se amortigua algo por lo decorativo del oro y la monocromía de las imágenes. La iconografía de Sert se basa en la multitud de figuras, lo cual se resalta claramente en esta obra, además del uso y abuso reiterativo de elementos, la escasa variedad cromática y las propuestas alegóricas y moralizantes. El tratamiento formal es un tanto ecléctico, usando una volumetría renacentista, así como un escalonamiento compositivo y una jerarquización que se podría calificar de manierista; la teatralidad es muy barroca, y los resortes ideológicos que se usan son de un corte romántico; Sert no deja de lado su catalanismo estético, así como la tendencia a una aspiración estilística imperial.⁸⁶²

En cuanto a la actual capilla, Pita Andrade nos comenta que “... no puede tacharse de fría su arquitectura por la presencia de siete lienzos”, refiriéndose a lo que queda de los paneles murales, y añade “... que pudieron restaurarse gracias al esfuerzo de D. Joaquín Ballester Espí”⁸⁶³.

⁸⁶⁰ Ibídem, p. 155.

⁸⁶¹ Ibídem, p. 154.

⁸⁶² Véase UREÑA PORTERO, Gabriel. *La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos*, en *Arte del franquismo*. Cátedra. Madrid, 1981.

⁸⁶³ PITA ANDRADE, José Manuel. *El Palacio e Liria*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959, p. 80.



NÓNIMO

Parroquia de San Francisco Javier
Plaza Mayor – NUEVO BAZTÁN
- Pechinas (194?) -

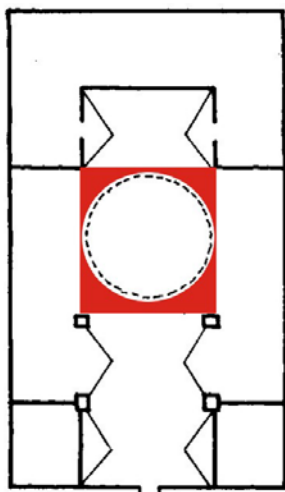


- FICHA TÉCNICA

La iglesia de Nuevo Baztán, junto con el palacio, forma uno de los conjuntos urbanísticos más destacado de la Comunidad de Madrid. El templo, como el resto del pueblo, fue construido entre 1709 y 1722 por parte de José de Churriguera, siendo un gran ejemplo de construcción castiza madrileña, dentro de la tipología barroca propia de este arquitecto. Dicho edificio está dedicado a San Francisco Javier, patrón de Navarra, pues todo estaba costeadado por la familia Goyeneche, natural de dicha región.

El interior queda organizado en tres naves, con un crucero con cúpula y presbiterio alto, más un coro a los pies. Las naves se separan por pilastras toscanas que sujetan una techumbre muy destacada. En la zona del crucero se levanta una cúpula con pechinas, las cuales están decoradas por unas pinturas murales de diferentes santos, cuyo autor es desconocido. Estas pinturas sustituyen a otras realizadas en 1713 por Antonio Palomino, y que probablemente se encontraban degradadas en exceso. También se conoce, por viejas fotografías, que al lado del presbiterio se encontraban pintados dos murales de san Juan Bautista y san Fermín, hoy día inexistentes.⁸⁶⁴

Las pinturas de las pechinas están en bastante mal estado, probablemente por contar con demasiadas humedades. Se perciben capas de pintura sueltas que han sido



*Plano del templo y ubicación
de las pinturas*

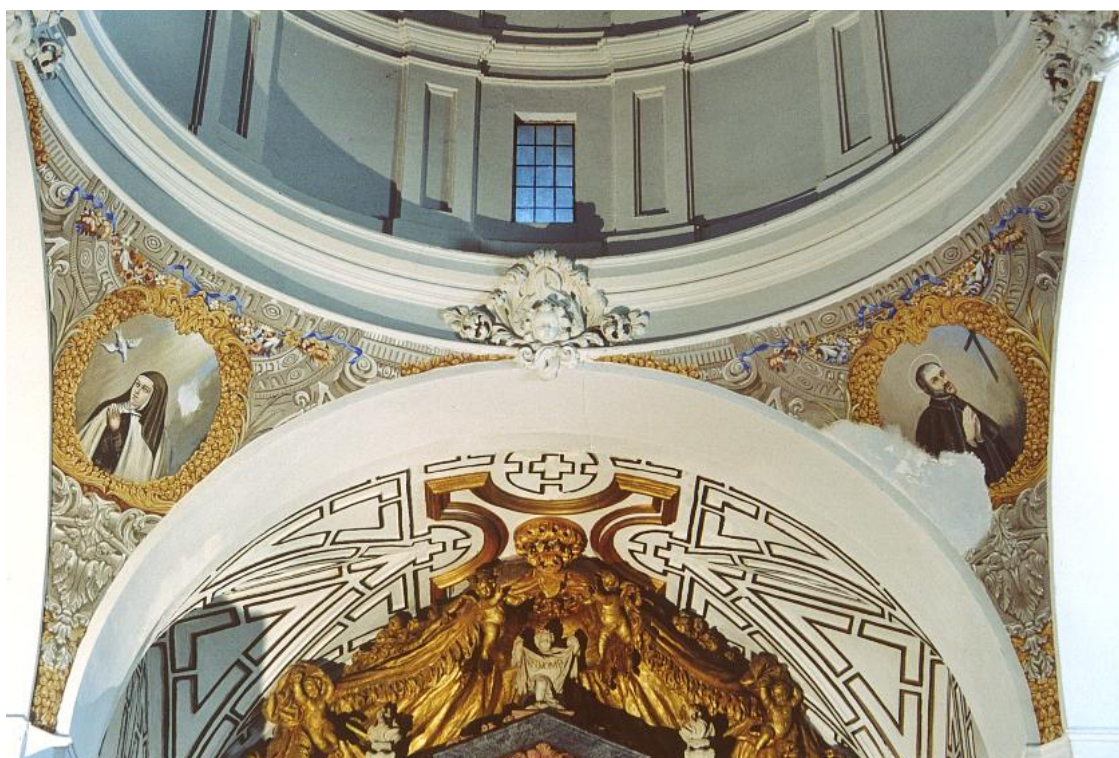


⁸⁶⁴ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 165-167.

toscamente cubiertas directamente con yeso, sin ningún tipo de retoques. La técnica empleada es la pintura al fresco, y el color se encuentra con una viveza aceptable. Por otra parte, la iluminación de dichas pechinas es muy buena, pues tanto por las capillas laterales como por el tambor de la cúpula entra gran cantidad de luz natural. Al realizarse el reportaje fotográfico por el día, se desconoce la iluminación artificial que poseen.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Las pinturas pertenecen a cuatro santos españoles: *Santa Teresa y San Francisco Javier*, en el lado del presbiterio, y *San Isidro y San Ignacio de Loyola*, en el lado contrario. Vamos a describir la iconografía de cada uno por separado.



SAN TERESA DE JESÚS: Religiosa del siglo XVI, llevó a cabo la reforma de la Orden de las Carmelitas, fundando 32 conventos por toda España. La iconografía que suele presentar la santa suele ser siempre la misma: Viste el hábito carmelitano de descalzas: color castaño, con toca blanca y velo negro; siempre lleva un amplio manto blanco abrochado en el pecho. Aunque no coincide con nuestra pintura, a esta vestimenta se suma muchas veces un birrete doctoral⁸⁶⁵.

Los atributos de esta santa suelen ser diversos, pero uno de los más usados suele



⁸⁶⁵ Santa Teresa fue proclamada *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Salamanca.

ser el libro y la pluma, en clara referencia a la excelencia de su obra escrita. También existen otros como son: un bordón pastoral terminado en una cruz de doble travesaño, en referencia a su función fundadora; una crucecita en el pecho; una paloma, como en nuestro caso, que, simbolizando al Espíritu Santo, susurra al oído de la santa sus escritos, a modo de inspiración y cantando la excelencia de su obra literaria.⁸⁶⁶ La pintura que nos ocupa es una mala copia de un cuadro de Fray Juan de la Miseria, el cual se encuentra en el Convento de las Carmelitas de Sevilla, y del que se dice que se trata de un retrato hecho al natural⁸⁶⁷.

SAN FRANCISCO JAVIER: Religioso del siglo XVI, representando al mayor santo jesuita, después de san Ignacio, al cual suele estar asociado⁸⁶⁸. Su labor principal fue atender a las misiones, principalmente en las India y Japón, llegando a morir en una isla desierta, con el único acompañamiento de un crucifijo que la había regalado san Ignacio. A lo largo de su vida se le han atribuido diversos milagros.

En la iconografía tradicional suele aparecer vestido con sotana y faja negras, así como con un cuello blanco doblado. Aparece como una figura juvenil, con barba corta y cuidada.⁸⁶⁹ Como atributos principales suele aparecer con un crucifijo en su corazón, el cual se representa muchas veces inflamado; otras veces sostiene el crucifijo con la diestra o, como en nuestra pintura, mantiene un diálogo con el mismo; también es un atributo muy usado el cangrejo, animal que le devolvió su crucifijo tras caerse al mar; por último aparece en diversas escenas al lado de una choza de paja en una isla desierta, haciendo alusión a sus últimos días.⁸⁷⁰



SAN ISIDRO LABRADOR: Santo español del siglo XI-XII. Su leyenda es de dudosa historicidad, y narra la historia de un labrador madrileño al que, entre el trabajo

⁸⁶⁶ Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 256-257. Otra escena muy representada en la iconografía cristiana tradicional es el Éxtasis de la Santa, donde un ángel le atraviesa con un dardo su corazón inflamado. Esta escena se desarrolla en un mural que Pancho Cossío realizó en la Iglesia de Santa Teresa y San José, y que será analizado posteriormente en esta tesis doctoral.

⁸⁶⁷ Se cuenta que la santa al ver dicho retrato, dijo al pintor: “Dios te lo perdona, Fray Juan, que puesto a pintarme me has hecho fea y legañosa”. Dicha frase, aunque se duda de su fiabilidad, demuestra el carácter tan desenfadado de la santa. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Cátedra. Madrid, 1990, p. 355.

⁸⁶⁸ San Francisco Javier formó parte desde el principio en la fundación de la Compañía de Jesús.

⁸⁶⁹ Cfr. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 302.

⁸⁷⁰ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 116 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., pp. 569-572.

y la oración, acontecieron diversos milagros. Uno de ellos, al cual se debe el largo palo que sujeta con la diestra, narra el suceso por el cual san Isidro hizo brotar un manantial al golpear una roca con dicha vara.

Su vestimenta típica concuerda con los antiguos trajes castellanos, con chaquetilla sin mangas y camisa. También se le reconoce por sus largos cabellos que suelen llegar hasta los hombros, aunque tampoco falta su insustituible barba.⁸⁷¹



SAN IGNACIO DE LOYOLA:

Santo español del siglo XV-XVI. Fue soldado, pero tras ser herido en batalla se refugió en un hospital, donde se convirtió al cristianismo leyendo la vida de Jesús. Con una excelente pluma, escribió sus famosos *Ejercicios Espirituales* en Cataluña. Tuvo gran importancia como educador, organizando en plena Contrarreforma la predicación y educación de diversas juventudes en muchos colegios. También ejerció la evangelización en el Lejano Oriente.⁸⁷²

Su tipología tradicional nos presenta a un hombre con la frente calva, la nariz fugitiva y la barba mal afeitada. Su vestimenta más habitual nos presenta al santo con el hábito negro de los jesuitas, aunque también, como en el caso de nuestra pintura, con los ornamentos en



⁸⁷¹ Sobre la iconografía de este santo se hace un estudio más exhaustivo en el mural-mosaico que Padrós realizó en parroquia de san Francisco de Sales, analizada más adelante en esta tesis.

⁸⁷² Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997, pp. 101-105.

funciones del culto, como la casulla. Sus atributos más frecuentes son el Libro de su regla o su corazón inflamado, aunque también puede aparecer con el anagrama IHS en su pecho o, en menos ocasiones, con una paloma, globos o lobos.⁸⁷³

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Las pinturas que aquí nos encontramos tienen escaso valor artístico, pues su calidad es bastante mediocre. Aunque pensamos que la autoría pertenece al equipo de artesanos y artistas de Regiones Devastadas tenemos muchas dudas, pues en unos murales analizados posteriormente en la localidad de Ciempozuelos, y pertenecientes a este equipo, la calidad es muy superior.

En cuanto a la integración, todos los santos se encuentran inmersos en unas circunferencias florales, las cuales tienen a su alrededor motivos arquitectónicos que acompañan a la construcción barroca del templo. Con esto se consigue que la integración de dichas pinturas con el resto de la arquitectura sea bastante alta, pero, por otro lado, se demuestra su carácter anacrónico, pretendiendo aunar una obra del siglo XVIII con unas pinturas imitadoras y falsas realizadas en el siglo XX. Esto demuestra como el interés de muchos templos en favorecer una renovación en el arte sacro era prácticamente nulo, preocupándose sólo en que la decoración quede “bonita”, con lo que, sin duda, se aumenta curiosamente el nivel de fealdad. Por ello, es necesario volver a recordar la escasa calidad de estas obras, que sólo consiguen deslucir el panorama artístico de la pintura religiosa de la época.



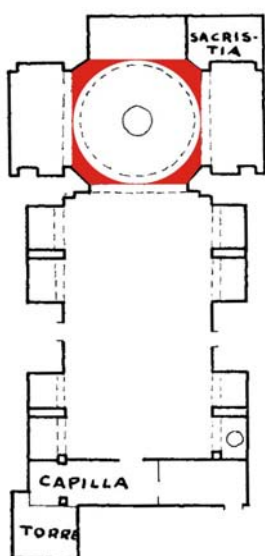
⁸⁷³ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 133-136.

REGIONES DESVASTADAS

*Parroquia de Santa María Magdalena
c/ Reina Victoria – CIEMPOZUELOS
- Pechinas (1942-43) -*



• FICHA TÉCNICA

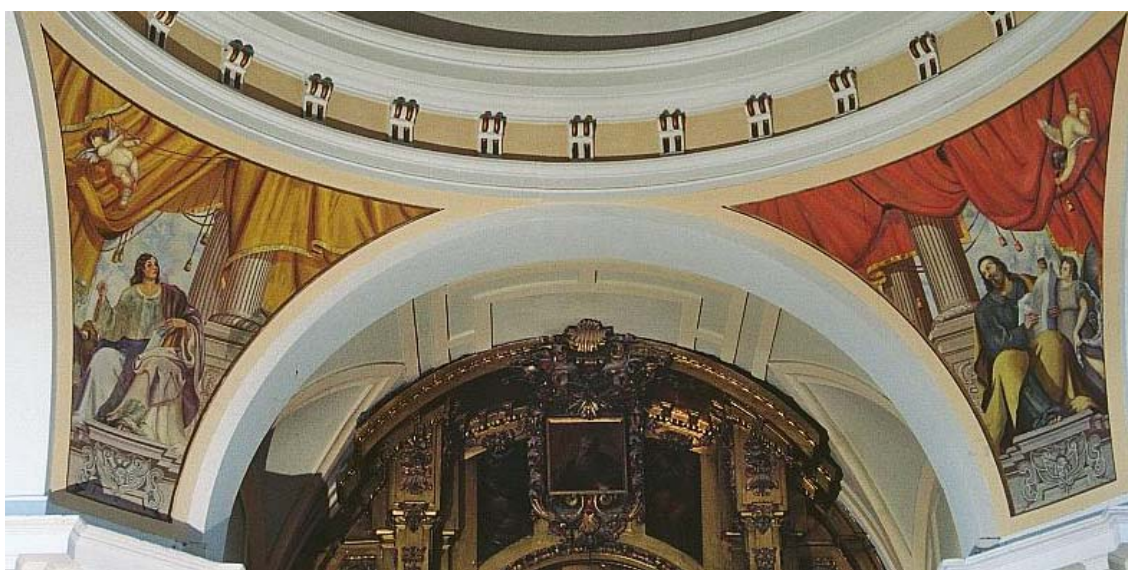


*Plano del templo y
ubicación de las pinturas*

Este templo se alza sobre otro primitivo del siglo XIV, aunque el vestigio más antiguo que se conserva es la torre, del siglo XVI. La Iglesia, tras diversas ampliaciones, se puede fechar en el siglo XVII, enmarcándose dentro de la arquitectura madrileña de típica de este siglo, aunque la nave central ha sido modificada desde entonces hasta el siglo XIX. La última restauración fue realizada durante los años 1942-43.

El interior del templo es de cruz latina, con una sola nave y diversas capillas laterales, y cuenta con un crucero muy amplio donde se alza la cúpula. Dicha cúpula descansa sobre cuatro pechinas, donde se encuentran pintados los cuatro evangelistas, realizados por personal de Regiones Devastadas tras la guerra civil.⁸⁷⁴

Dichas pechinas están decoradas con la técnica de pintura al fresco, siendo su estado de conservación bastante bueno. La iluminación natural que reciben de las ventanas laterales es escasa, necesitando luz artificial para su contemplación, aunque hay que decir que la que poseen actualmente es insuficiente



⁸⁷⁴ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 65-68.

para observar las pinturas adecuadamente, como suele ocurrir, por otra parte, con la mayoría de los templos.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como hemos dicho anteriormente, las cuatro pechinas se encuentran decoradas con la representación clásica de los cuatro evangelistas, cada uno con su atributo que lo identifica⁸⁷⁵. Vamos a analizar la iconografía de cada uno por separado:



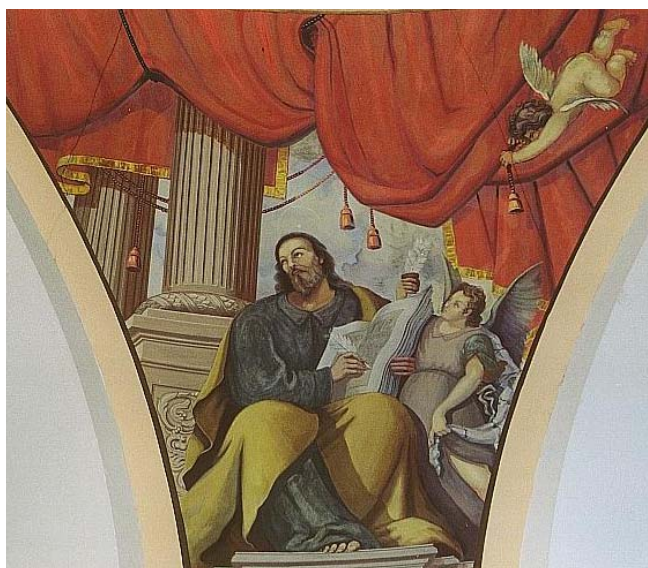
SAN JUAN: Este evangelista fue hijo de Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor. Su labor de predicación se centró en Judea y Asia Menor. Su evangelio lo escribió la final de su vida, con noventa años, en Éfero, aunque existen serias dudas de la crítica moderna acerca de la autoría de dichos evangelios, así como del Apocalipsis atribuido al mismo autor.

Su iconografía como evangelista suele estar acompañada del águila, el atributo tradicional

que lo relaciona con el Tetramorfos. Este animal se suele representar de diferentes formas, aunque la más común es acompañando al evangelista a un lado. También puede servir al escritor como pupitre, o incluso le puede ofrecer un tintero con el pico. En las miniaturas carolingias se suele representar al evangelista con cabeza de águila.⁸⁷⁶

SAN MATEO: Su evangelio fue redactado hacia los años noventa, siendo posterior al de san Marcos. Su labor de predicación la desarrolló principalmente en Etiopía.

Dentro de sus atributos, hay que señalar a un ángel u hombre alado, a causa de que su evangelio comienza con la genealogía de Cristo según la carne; incluso en ocasiones, para apoyar esta versión, el evangelista muestra a sus pies un niño en la cuna. El



⁸⁷⁵ Hay que tener en cuenta que el análisis de la iconografía clásica de los cuatro evangelistas, así como los detalles que complementan su representación, están desarrollados a lo largo de esta tesis en los diferentes ejemplos pictóricos que se crearon, todos sobre pechinas, a lo largo del siglo XX. Por lo tanto, el estudio completo vendrá reflejado en la suma de todas estas obras con temática similar.

⁸⁷⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Op. cit., pp. 101-105.

evangelio suele estar dictado por el ángel, el cual también conduce su mano o sostiene un tintero.⁸⁷⁷



SAN MARCOS: Este evangelista se convirtió al cristianismo tras la Ascensión de Cristo, siendo desde ese momento el portavoz de san Pedro y su compañero más fiel. Su evangelio ocupa el segundo lugar, y es considerado como un resumen del escrito por san Mateo.



mano el santo.⁸⁷⁸

En la iconografía clásica suele aparecer con las vestiduras pontificias griegas, sin mitra, como obispo de Alejandría. Pero su versión más popular es como evangelista, estando acompañado por un león alado, cuyas alas pueden deberse a razones de simetría respecto a las alas del águila de san Juan y las del ángel de san Mateo, o para poblar los diferentes ángulos del Tetramorfos. A veces el león se encuentra erguido sosteniendo el tintero, y en otras ocasiones se encuentra inscrito en un disco que tiene en su

SAN LUCAS: Se suele presentar de diferentes formas según sus distintos trabajos, ya sea como médico, poco tratado, como evangelista o como retratista de la Virgen.

Su atributo suele ser el Buey o el Toro. De las diferentes explicaciones que se dan, una de ellas relaciona al Buey con la primera letra del alfabeto hebreo (*aleph*) aplicado a Dios, pues declaró que su hijo Jesús era Alfa y Omega (principio y fin). Este animal se

⁸⁷⁷ Véase ibídem pp. 370-372

⁸⁷⁸ Véase ibídem, pp. 321-323.

suele representar acostado a los pies del evangelista, aunque en algunas ocasiones le sirve de soporte para escribir. En realidad este animal se sigue usando en la iconografía cristiana desde el arte medieval, simbolizando la Pasión de Jesucristo y el espíritu de sacrificio de los cristianos, aunque en la Contrarreforma se sustituyó por el retrato de la Virgen al percibir al Buey como una representación poca decorosa.⁸⁷⁹



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO



Como hemos podido comprobar, la iconografía usada por el equipo de Regiones Devastadas⁸⁸⁰ es bastante clásica, ciñéndose a los elementos usados a lo largo de la historia del arte sacro, y sin proponer nada novedoso, ni en el terreno artístico ni en el iconográfico.

Aunque la integración del conjunto pictórico con la arquitectura no es demasiado mala, hay que decir que los murales parecen de una etapa anterior que la propia edificación; la decoración de los fondos de las pinturas denota etapas artísticas de épocas anteriores a la propia arquitectura del templo, y su barroquismo y teatralidad está un poco fuera de lugar respecto al neoclasicismo de la construcción.

Por otro lado, hay que decir que, en aquellos años, la preocupación por reconstruir gran parte de los templos destruidos, trajo consecuencias nefastas para

⁸⁷⁹ Véase ibídem pp. 262-267.

⁸⁸⁰ Este departamento se creó tras la guerra para reconstruir los templos semidestruidos con algún valor artístico o histórico, pero no consiguió construcciones dignas de mención, excluyendo algunos templos cuando años más tarde la dirección estuvo a cargo de Luis Fernández del Amo, el cual encargó algunas tareas a artistas de prestigio.

la estética sacra, pues junto a los problemas económicos y sociales, se unió la urgencia, por parte de la Iglesia, de contar con suficientes templos para atraer a un pueblo cansado y dolido por la guerra; los problemas artísticos no preocupaban demasiado ni al clero ni al pueblo, lo cual ha traído muy malas consecuencias en la respuesta de una población cada vez más secularizada y culta. Por lo tanto, como estas obras tampoco aportaron nada al arte sacro del momento, el cual necesitaba otro tipo de arte más comprometido con una renovación estética que estaba olvidada, no nos pararemos más en el análisis de estos murales.





TOLZ VICIANO, Ramón

Iglesia del Espíritu Santo
C/ Serrano, nº 125 - MADRID
- Frescos en techos y ábside (1943) -



- FICHA TÉCNICA

La iglesia de Espíritu Santo es patrimonio de CSIC (Consejo superior de Investigaciones Científicas), pues fue proyectada como capilla de la misma institución en sustitución de un pequeño teatro, aunque siempre ha estado regida por jesuitas. El arquitecto de dicha obra es Miguel Fisac, el cual proyectó el templo en 1942, con ladrillo visto en su exterior. Es una obra que no refleja la implicación que tendría Fisac en la renovación de la arquitectura, civil y religiosa, a mediados del siglo XX, y que le convertirían en uno de los arquitectos más originales y con más calidad del panorama español, con edificios y templos dignos de ser reseñados a escala mundial.

La obra mural se encargó a Stolz en 1943, y si nos fijamos en lo publicado en el Boletín Oficial podremos observar hasta la cantidad económica proyectada para la obra: *“Visto el presupuesto remitido a este Ministerio por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para la instalación de la Iglesia del Espíritu Santo; Resultando que asimismo acompañan oferta de casa que se dedican a la venta de las adquisiciones que tratan de efectuarse, de las que aparecen como más ventajosas para los intereses del Estado las que a continuación se detallan: Decoración y bóvedas pintadas al fresco, a D. Ramón Estols Viciano, con un presupuesto total de 306.000 pesetas...”*⁸⁸¹. En 1944 se publica en el mismo boletín otra partida presupuestaria para la misma iglesia, con otra cantidad por la ampliación de las pinturas: *“Visto el presupuesto remitido a este Ministerio por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para completar la decoración y ornamentación de la capilla del Espíritu Santo (...) apareciendo como más ventajosas para los intereses del Estado las siguientes, según el detalle que se especifica. (...) partida correspondiente a ampliación de pinturas, a D. Ramón Stolz Viciano, 140.000 pesetas...”*⁸⁸².

El estado de las pinturas, todas realizadas con la técnica del fresco, es bastante bueno, aunque la iluminación general es pésima, pues apenas entra luz natural, y la artificial está en fase de reparación.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Stolz pintaría sus frescos en 1943, y estos comprenden varias partes: en la bóveda central, seis escenas del Antiguo y Nuevo Testamento; en el coro, tres escenas recogidas de la temática anterior (dos en la techumbre y uno en el testero); en el arco principal que da entrada al presbiterio, otra pintura de glorificación; y finalmente, en la parte superior del ábside, con forma de casquete semiesférico, otra representación del Nuevo Testamento.

⁸⁸¹ Orden del 21 de diciembre de 1943, en Boletín Oficial nº 23, del 23-12-1943

⁸⁸² Orden del 31 de mayo de 1944, en Boletín Oficial nº 173, del 21-6-1944

CICLO PICTÓRICO COMPLETO

Pentecostés



Arco Triunfal



Arco Triunfal



Cena en casa de Simón



El buen samaritano



La profecía de Simeón



La serpiente de bronce



La fe del egipcio



La fe de la Cananea



Martirio de San Esteban



Predicación de
S. Juan Bautista

➤ Escenas de la nave central:

Cena en casa de Simón el leproso

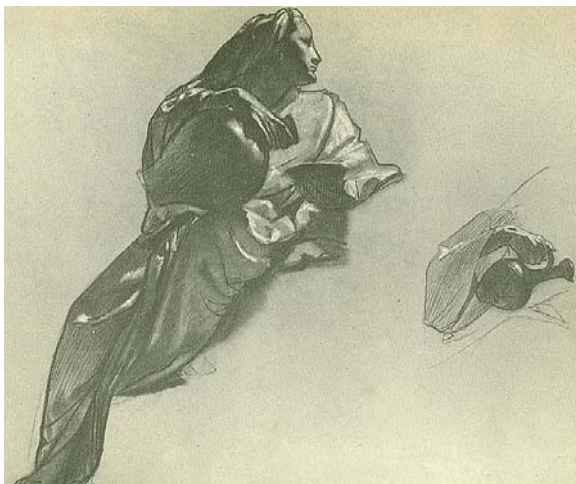
(Mat. 26, 6-13 / Mar. 14, 1-11 / Luc. 8, 36-50 / Jn 12, 4-6)



Escena evangélica del Nuevo Testamento. Narra la escena que aconteció durante la celebración de una cena en casa de Simón, y el tema se ha venido usando principalmente en la decoración de los refectorios de los conventos⁸⁸³. En concreto, Stolz ilustra el texto escrito por San Lucas, en el cual se dice que durante el convite entró una mujer pecadora (*María Magdalena*), para perfumar los pies de Cristo

con aceite de mirra, después de que con sus lágrimas los humedeciera, los secara y besara. La escena que Stolz nos presenta sucede en el momento que la pecadora, tras humedecer los pies del Señor, los seca con su propio pelo y los besa.⁸⁸⁴

Normalmente, la iconografía tradicional nos presenta a María Magdalena arrodillada a los pies de Cristo, cuando besa o seca sus pies. La única figura que Stolz pinta de pie, en la parte posterior, se trata de Judas Iscariote, al cual se le suele representar con un gesto de ira o desprecio, por considerar que se estaba derrochando un



Boceto de mujer con
aceite perfumado



Boceto de Judas

⁸⁸³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 339-341.

⁸⁸⁴ El texto evangélico dice lo siguiente: “Rogóle uno de los fariseos que fuera a comer con él. Y habiendo entrado en casa del fariseo, se pudo a la mesa. Cuando he aquí que una mujer de la ciudad, que era, o había sido de mala conducta, luego que supo que se había puesto a la mesa en casa del fariseo, trajo un vaso de alabastro lleno de bálsamo o perfume, y arrojándose por detrás a sus pies, comenzó a bañárselos con sus lágrimas y los limpiaba con los cabellos de su cabeza, y los besaba, y derramaba sobre ellos el perfume...”. Luc. 8, 36-38.

perfume muy caro⁸⁸⁵. El pintor, como en casi todas las escenas, no suele sobrecargar demasiado el escenario, pintando un espacio idílico que suele dar bastante profundidad al conjunto⁸⁸⁶, y procurando no abarrotar la escena. Stolz prefiere no representar la mesa, en la cual se solían disponer todos los personajes según la iconografía clásica⁸⁸⁷, decisión acertada, pues de esta manera cobran más importancia los personajes en sí.

El buen samaritano (Lucas 10, 30-37)

Referida a la parábola evangélica del Nuevo Testamento, aunque sólo la cita Lucas narrando la escena en la que un samaritano socorre a un viajero judío, al cual unos maleantes habían asaltado, dejándolo abandonado y medio muerto⁸⁸⁸. El herido había sido ignorado previamente por un levita y un sacerdote, pero no por el samaritano, que tras atenderle le llevó a una posada para que le cuidaran, pagando por adelantado su probable



manutención. Hay que tener en cuenta que los samaritanos estaban muy mal considerados en el pueblo judío, por lo que la parábola de Jesús cobra un mayor sentido.

Este tema ha sido ampliamente tratado en el cristianismo de todos los tiempos. Varias son las escenas más habituales en esta extensa iconografía⁸⁸⁹: unas veces se suele representar al viajero acostado en el camino y atendido por el samaritano, el cual suele portar vendas para sus heridas, desapareciendo el levita y el sacerdote a lo lejos; otra

⁸⁸⁵ Este hecho lo relata muy bien San Juan: “... Por lo cual Judas Iscariote, uno de sus discípulos, aquel que le había de entregar, dijo: ¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios, para limosna de los pobres? Esto dijo, no porque él pasase algún cuidado por los pobres, sino porque era ladrón, y teniendo la bolsa, llevaba o defraudaba el dinero que se echaba en ella. Pero Jesús respondió: Dejádla que lo emplee para honrar de antemano el día de mi sepultura. Pues en cuanto los pobres, los tenéis siempre con vosotros; pero a mí no me tenéis siempre...”. Jn. 12, 4-8.

⁸⁸⁶ Estos fondos recuerdan de alguna manera a los usados por Velázquez, por ejemplo en su bufón *Pablillos de Valladolid*, de tal modo que no hace falta ninguna perspectiva ilusoria para expresar el sentido de la profundidad, sino que todo se basa en recursos meramente pictóricos.

⁸⁸⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 340-341.

⁸⁸⁸ El texto dice lo siguiente: “... Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó, y cayó en manos de ladrones, que le despojaron de todo, le cubrieron de heridas y se fueron, dejándole medio muerto. Bajaba casualmente por el mismo camino un sacerdote; y aunque le vio, pasóse de largo. Igualmente un levita, a pesar de que se halló vecino al sitio, y le miró, tiró adelante. Pero un pasajero de nación samaritana llegóse adonde estaba, y viéndole, movióse a compasión. Y arrimándose, vendó sus heridas, bañándolas con aceite y vino; y subiéndole en su cabalgadura, le condujo al mesón y cuidó de él. Al día siguiente sacó dos denarios y dióselos al mesonero, diciéndole: Cuídame este hombre; y todo lo que gastes de más, yo te lo abonaré a mi vuelta...”. Lucas 10, 30-35.

⁸⁸⁹ Réau cifra en tres episodios el ciclo narrativo completo de esta parábola: 1. El viajero atacado por los ladrones; 2. Cuando es abandonado por el sacerdote y levita en el camino; 3. Tras vendar las heridas, el samaritano lo conduce al mesón, pagando la cuenta. Además esta última escena se solía representar en muchas ocasiones por las asociaciones de médicos. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 346.



Boceto de la posadera

manera de representar la escena es la llegada a la posada del viajero, ayudado por dos sirvientes, con el samaritano dejando dinero al posadero en la puerta⁸⁹⁰. Stolz ha elegido una escena intermedia, en la que se ve al samaritano llevando en sus brazos al viajero herido hacia la posada, en cuya puerta se encuentra una mujer lamentando el hecho. En este caso el pintor no se ajusta exactamente a la iconografía histórica, y recrea la escena desde otra perspectiva, magnificando la figura del samaritano tanto por su punto de vista como por el lugar ocupado en la composición. Así, dicho samaritano cobra un cierto carácter épico⁸⁹¹.

La profecía de Simeón (Lucas 2, 22-39)

Esta escena también es conocida como la presentación de Jesús en el templo, y nos relata la llegada del Señor al templo de Simeón, anciano venerable, a quien le prometieron ver al Mesías antes de morir.⁸⁹² Hay que recordar que los niños se llevaban al templo de bebés para ser redimidos y consagrados a Dios.

En cuanto a la iconografía correspondiente, se suele representar como figuras centrales a María, con el niño en sus brazos entregándolo a Simeón, que a veces tiene un nimbo de santo y a san José, que se encuentra en segundo plano con un par de palomas en la mano, para su sacrificio y ofrenda, en alusión a la purificación. También suele estar



⁸⁹⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., p.67. y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p.361.

⁸⁹¹ Curiosa es la simbología que plantea Réau con los diversos personajes de esta parábola, relacionando al viajero con la humanidad perdida por Adán, al sacerdote y al levita con la dura imagen del judaísmo y, por último, al samaritano con la Iglesia salvadora. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 345.

⁸⁹² Las escrituras rezan lo siguiente: “... llevaron al Niño a Jerusalén para presentarlo al Señor, como está escrito en la ley del Señor: Todo primogénito varón será consagrado al Señor, y para presentar la ofrenda de un par de tórtolas, o dos palominos, como está también ordenado en la ley del Señor. Había a la sazón en Jerusalén un hombre justo y temeroso de Dios, llamado Simeón, el cual esperaba la consolación de Israel, y el Espíritu Santo moraba en él. El mismo Espíritu Santo le había revelado que no había de morir antes de ver el Cristo, o ungido, del Señor. Así vino inspirado de él al templo. Y al entrar con el Niño Jesús sus padres, para practicar con él lo prescrito por la ley, tomándole Simeón en sus brazos, bendijo a Dios...”. Lucas 2, 22-28.

presente, según el evangelista, una mujer muy mayor llamada Ana la profetisa, que en este mural aparece de pie vestida de azul, simbolizando a la sinagoga, y a veces sostiene las tablas de la ley⁸⁹³, hablando a todos los que esperaban redimirse del niño. No se debe confundir este tema con la circuncisión del Señor, pues se suelen representar con escenas parecidas⁸⁹⁴.

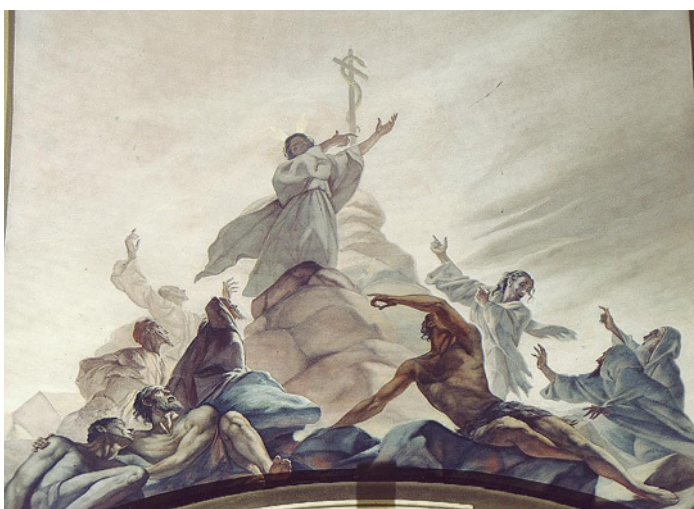
En cuanto a la posición que adopta la Virgen hay que decir que ésta se encuentra de pie si está presentando el niño a Simeón, pero si el anciano está devolviendo al bebé, entonces la Virgen estará de rodillas⁸⁹⁵.

Como vemos en nuestra pintura, Stolz ha elegido una iconografía clásica en toda la escena, aunque hay una cierta redundancia en la alusión al sacrificio de las aves, pues además del par de palomas que lleva José en sus manos, también encontramos una jaula con otro par de aves en primer término, junto a un chaval arrodillado. Como muchas composiciones de este artista, la composición toma una forma piramidal, con los personajes más importante en la cúspide.

La serpiente de bronce (Núm. 21, 4-9 / Reyes 2º, 18:4)

Escena evangélica del Antiguo Testamento, en la que se narra la capacidad curativa de una serpiente que colocó Moisés de estandarte, pues aquel que la mirara se curaría de las mordeduras de una plaga de estos animales que Dios envió a los israelitas como castigo por su descontento y protestas con relación a su vida en el desierto.⁸⁹⁶

Iconográficamente, en el arte medieval este tema se superponía al de la serpiente del Paraíso en el Árbol de la Conocimiento⁸⁹⁷.



En cuanto a simbolización, se hizo de esta escena una alegoría a Cristo y su redención, siendo una anticipación de la crucifixión del Jesús, tomándose a la serpiente nueva, de bronce (el más sólido de los metales), vencedora sobre la antigua, la cual tentó a Adán y Eva⁸⁹⁸. Es curioso observar como hoy en día se emplean imágenes

⁸⁹³ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 259.

⁸⁹⁴ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. El Acantilado. Barcelona, 2000, p. 107.

⁸⁹⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 272-277.

⁸⁹⁶ El texto dice así: "... Partieron después del monte Hor, camino del mar Rojo, a fin de ir rodeando la Idumea. Y empezó el pueblo a enfadarse del viaje y del trabajo; y hablando contra Dios y contra Moisés, dijo: ¿Por qué nos sacaste de Egipto para que muriésemos en el desierto? Falta el pan, no hay agua; nos provoca ya náuseas este manjar sin sustancia. Por lo cual el Señor envió contra el pueblo serpientes abrasadoras, por cuyas mordeduras y muerte de muchísimos, fue el pueblo a Moisés, y dijeron todos: Pecado hemos, pues hemos hablado contra el Señor y contra ti; suplícale que aleje de nosotros las serpientes. Hizo Moisés oración por el pueblo, y el Señor le dijo: Haz una serpiente de bronce y ponla en lo alto para señal, quienquiera que siendo mordido la mirare, vivirá. Hizo, pues, Moisés una serpiente de bronce, y púsola por señal, a la cual mirando los mordidos sanaban". Números 21, 4-9.

⁸⁹⁷ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 219.

⁸⁹⁸ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 213.

parecidas, como puede ser la serpiente enroscada en un bastón, como emblema de la medicina, o en una copa, correspondiendo entonces a las farmacias⁸⁹⁹.

Por otra parte, y como hemos dicho anteriormente, esta escena puede prefigurar la Elevación de Cristo clavado en la cruz; por esta razón, a partir del siglo XII el mástil donde se enrolla la serpiente es sustituido por una cruz en T⁹⁰⁰, iconografía clásica que respeta Stolz, como en el resto de la escena.

La fe de la Cananea (Mateo 15, 21-28 / Mar. 7, 24-30)



Escena evangélica del Nuevo Testamento, que narra el milagro de Cristo cuando cura a la hija de una cananea que está enferma sin tocarla, y atendiendo a las súplicas insistentes de su madre.⁹⁰¹ Por aquellos tiempos la mala reputación de los cananeos entre los judíos era incluso superior que la de los samaritanos, con lo que la escena toma un sentido más profundo⁹⁰².

Tampoco se sale Stolz de la iconografía clásica, la cual representa a la mujer normalmente de rodillas suplicando la caridad de Cristo. El pintor presenta al Señor con las manos en alto en el momento de la curación. Curiosa es la arquitectura semidestruida que emplea el artista como escenario, siguiendo la línea compositiva de las escenas anteriores.



Boceto del Cristo y la madre implorando

⁸⁹⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 369.

⁹⁰⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996, pp. 247-249.

⁹⁰¹ El evangelio dice lo siguiente: "... Cuando he aquí que una mujer cananea, venida de aquel territorio empezó a dar voces, diciendo: Señor, hijo de David, ten lástima de mí; mi hija es cruelmente atormentada por el demonio. Jesús no le respondió palabra. Y sus discípulos, acercándose, intercedían, diciéndole: Concédete lo que pide, a fin de que se vaya; porque viene gritando tras nosotros. A lo que Jesús, respondiendo, dijo: Yo no soy enviado sino a las ovejas perdidas de la casa de Israel. No obstante, ella se llegó y le adoró, diciendo: Señor, socórreme. El cual dio por respuesta: No es justo tomar el pan de los hijos y echarlo a los perros. Más ella dijo: Es verdad, Señor; pero los perritos comen de las migajas que caen de la mesa de los amos. Entonces Jesús, respondiendo, le dice: ¡Oh mujer! Grande es tu fe; hágase conforme tú lo deseas. Y en la misma hora quedó curada". Mateo 15, 22-28.

⁹⁰² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 399.

➤ Escenas del coro:

El martirio de san Esteban (Hechos 6, 8-15 y 7, 1-60)

San Esteban es el pro-mártir del cristianismo por ser el primer discípulo que sufrió el martirio. Al santo se le suele representar joven y sin barba, y sus atributos suelen ser las piedras de su lapidación. Su vestimenta es la dalmática (túnica exterior de mangas largas y con bordados), y en sus escenas de martirio suele aparecer una mano divina, simbolizando la ayuda recibida en este trance⁹⁰³.

En cuanto a la iconografía de la lapidación, se suele encontrar al santo echado en un lugar pedregoso, como lo ha representado Stolz, o arrodillado rezando, o también señalando el cielo por donde aparece Cristo⁹⁰⁴. Los verdugos le rodean lanzándole las piedras⁹⁰⁵. A veces un muchacho, llamado Saulo, guarda las ropas del santo, hecho relatado por san Pablo⁹⁰⁷. Exceptuando este último detalle, Stolz se atiene a la iconografía clásica.



906

Predicación de san Juan Bautista

(Mat. 3, 1-11 / Mar. 1, 1-9 / Lucas 3, 1-17 / Jn. 1, 1-36)

Este santo, precursor de Jesús, simboliza la penitencia y la preparación para la llegada del Mesías, predicando y bautizando al pueblo. Se le suele representar como “un tipo adusto, con cabello hirsuto y crespo”⁹⁰⁸, siendo la razón de esta imagen el carácter admonitorio de predicación junto con la dureza de la vida de penitente y su gran intransigencia.

⁹⁰³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.156.

⁹⁰⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., pp. 469-470.

⁹⁰⁵ Cfr. HALL, James. Op. cit., p.134.

⁹⁰⁶ Copyright y patrimonio del CSIC.

⁹⁰⁷ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 256-257 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 459-472. En ambas obras se encuentra una extensa información sobre las diferentes iconografías del santo. Por lo que respecta al texto evangélico, dice lo siguiente: “... Y arrojándole fuera de la ciudad le apedrearon; y los testigos depositaron sus vestidos a los pies de un mancebo, que se llamaba Saulo. Y apedrearon a Esteban, el cual estaba orando, y diciendo: Señor Jesús, recibe mi espíritu. Y poniéndose de rodillas, clamó en voz alta: Señor, no les hagas cargo de este pecado...”. Hechos 7, 57-59.

⁹⁰⁸ REVILLA, Federico. Op. cit., p.228.



910

Suele ser la figura principal en el bautismo de Jesús, aunque también se le ha representado de niño (Leonardo y Donatello), con la cabeza degollada (a partir del barroco), o con su cabeza cortada presentada en bandeja de plata⁹⁰⁹. Como adulto, varios son los elementos definitorios del santo: suele presentar un aspecto demacrado y desaliñado (sobre todo al final de la Edad Media y en el Renacimiento), con cabellos largos y con o sin barba; su vestimenta consiste en una túnica de pieles (de pelo de camello) y un cinturón de cuero; puede acompañarle un panal, lo cual

hace referencia a su alimentación en el desierto, que se basaba en la miel. Otros atributos muy frecuentes son la cruz de caña delgada y larga, así como la compañía de un cordero, que puede ser en ocasiones cruciforme⁹¹¹.

La escena de san Juan predicando se basa en un relato evangélico del Nuevo Testamento, y dicha escena suele presentarnos al santo predicando en lo alto de una roca o en un púlpito improvisado en medio de la multitud⁹¹². En el arte cristiano aparece muchas veces como fondo un bosque, y no un desierto, hecho respetado por Stolz⁹¹³. De todas formas, san Juan tiene muchas escenas diferentes en su vida que han sido representados a lo largo del arte cristiano⁹¹⁴.

Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias (Mat. 25, 1-13)

Narra una parábola de Jesús en la que se cuenta como diez vírgenes acompañaban, según la costumbre, a los novios hasta su casa. Al llegar, cinco de ellas, las necias, se percataron de que no llevaban aceite para sus lámparas, y fueron a buscarlo, cerrándose las puertas de la casa cuando volvieron⁹¹⁵. Esta escena simboliza la necesaria preparación de los oyentes para la segunda venida de Cristo⁹¹⁶.

⁹⁰⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 228.

⁹¹⁰ Copyright y patrimonio del CSIC.

⁹¹¹ Este atributo viene del relato de San Juan, el cual dice: "Al día siguiente vio Juan A Jesús, que venía a encontrarle, y dijo: He aquí el cordero de Dios, ved aquí el que quita los pecados del mundo...". Juan 1, 29.

⁹¹² Cfr. HALL, James. Op. cit., pp.183-184.

⁹¹³ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 506.

⁹¹⁴ Véase Ibídem, pp. 488-522. y MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 309-312.

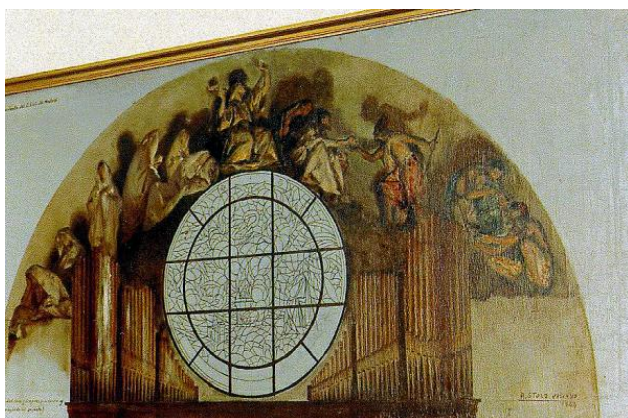
⁹¹⁵ En concreto la escena discurre de la siguiente forma: "Entonces el reino de los cielos será semejante a diez vírgenes: que, tomando sus lámparas, salieron a recibir al esposo y a la esposa. De las cuales cinco eran necias, y cinco prudentes. Pero las cinco necias, al tomar sus lámparas, no se provieron de aceite. Al contrario, las prudentes, junto con las lámparas, llevaron aceite en sus vasijas. Como el esposo tardase en venir, se adormecieron todas, y al fin se quedarán dormidas. Más llegada la medianoche se oyó una voz que gritaba: Mirad que viene el esposo, salidle al encuentro. Al punto se levantaron todas aquellas vírgenes, y aderezaron sus lámparas. Entonces las necias dijeron a las prudentes: Dadnos de



917

Iconográficamente existe desde el siglo IV, aunque desde el siglo XII esta parábola se asociaba a la glorificación de la Virgen⁹¹⁸, siendo también representada en el Juicio Final junto a los elegidos y condenados⁹¹⁹.

En cuanto a la imagen de cada grupo, las vírgenes prudentes eran representadas con velos simples y sus lámparas encendidas, en cambio las necias tenían los cabellos sueltos y sus ropas eran mundanas y ajustadas, teniendo las lámparas apagadas con gestos incitantes o de desesperación⁹²⁰.



921

Bocetos preparatorios



vuestro aceite, porque nuestras lámparas se apagan. Respondieron las prudentes, diciendo: No sea que este que tenemos no baste para nosotras y para vosotras: mejor es que vayáis a los que lo venden, y compráis el que os falta. Mientras ésta a comprarlo, vino el esposo, y las que estaban preparadas, entraron con él a las bodas, y se cerró la puerta. Al cabo vinieron también las otras vírgenes, diciendo: ¡Señor, Señor!, ábrenos. Pero él respondió, y dijo: En verdad os digo que yo no os conozco. Así que velad vosotros, ya que no sabéis ni el día ni la hora". Mateo 25, 1-13.

⁹¹⁶ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 326.

⁹¹⁷ Copyright y patrimonio del CSIC.

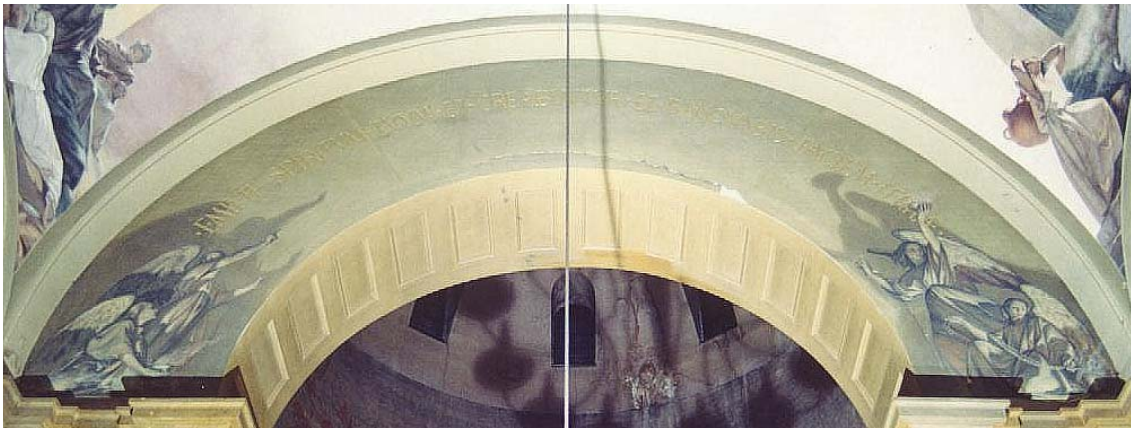
⁹¹⁸ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 369.

⁹¹⁹ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 122-123.

⁹²⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 368-372.

⁹²¹ Copyright y patrimonio del CSIC.

➤ Escenas del Arco Triunfal:



Se representa a cuatro ángeles que señalan hacia la escena del ábside, a modo de presentación. Sostienen incensarios, ofreciendo las súplicas de los creyentes a Dios, y están enmarcados por una leyenda en latín que reza lo siguiente: “EMITE SPIRITUM TUUM ET CREABUNTUR ET RENOVABIS FACIEM TERREA” (*Envía tu espíritu y serán creados, y renovarás la faz de la tierra*).

➤ Escena del ábside:

Pentecostés (Hechos 2, 1-4)



Narra una escena del Nuevo Testamento⁹²², siendo un tema poco común en el arte cristiano. Su simbolismo representa el nacimiento de la Iglesia, y se presenta al

⁹²² El texto bíblico dice así: “Al cumplirse, pues, los días de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar: cuando de repente sobrevino del cielo un ruido, como de viento impetuoso que soplaba, y llenó toda la casa donde estaban. Al mismo tiempo vieron aparecer unas como lenguas de fuego, que se repartieron y se asentaron sobre cada uno de ellos: entonces fueron llenados todos del Espíritu Santo, y

Espíritu Santo enviando sus dones a los apóstoles y a la Virgen. A veces acompañando a la Virgen se encuentran María Magdalena y las santas mujeres.⁹²³

La Virgen personifica a la Iglesia, representando a la madre espiritual de los apóstoles, por esta razón suele ocupar el centro de la composición. Los apóstoles suelen estar alrededor, con expresiones de miedo o admiración. Desde la paloma, en la parte superior de la escena, salen rayos con lenguas de fuego dirigidas a cada uno de los apóstoles⁹²⁴. En la Edad Media se solía poner a san Pedro en el centro de la composición, más tarde se puso a la Virgen como se ha dicho anteriormente. Este tema cierra el ciclo iconográfico de la resurrección de Cristo⁹²⁵. Los ángeles que revolotean encima de la Virgen representan a la Gracia divina, imagen utilizada desde el siglo XIII y a veces con aves en vez de ángeles⁹²⁶, normalmente en número de siete, simbolizando la cantidad de dones recibidos⁹²⁷. Como podemos comprobar nada añade Stolz a la iconografía comentada.

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que podemos decir es que, como es habitual en este período de pintura mural religiosa, y según se comentó en el apartado correspondiente respecto a la decadencia del arte sacro, apenas se notan cambios con relación al academicismo del siglo XIX. Todas las escenas que nos presenta Stolz no aportan nada nuevo, ni en el sentido iconográfico, como ha quedado demostrado, ni en el terreno plástico, sobre todo si pensamos lo que estaban haciendo las vanguardias europeas. En nuestro país, los artistas más comprometidos comenzaban a exponer sus obras, aunque bien es verdad



que el arte oficial, profundamente clásico y anclado en el academicismo hacía todavía sumamente difícil la expansión de estos avances plásticos. Es curioso que Stolz, que viajó por París y distintas ciudades europeas, no quisiera saber nada de dichas vanguardias, y se refugiara en una pintura historicista y anclada en el pasado, igual que sus enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Bien es verdad que su rigor en el empleo del fresco tiene un alto valor, pues el dominio de dicha técnica es evidente a lo largo de todo el ciclo pictórico. Pero el predominio de las alegorías y los símbolos lo plantea desde un concepto estético un tanto barroco, ajeno a las evoluciones pictóricas del momento. También la integración es buena

comenzaron a hablar en diversas lenguas las palabras que el Espíritu Santo ponía en su boca...". Hechos 2, 1-4.

⁹²³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 613-618.

⁹²⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 310-311.

⁹²⁵ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 122-123. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 614-618.

⁹²⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p.137.

⁹²⁷ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 244.

con la arquitectura, ya que Fisac proyectó este templo “con un ideario preterista”⁹²⁸, en clara evocación del pasado, hecho que el propio arquitecto no repetiría siendo, como se dijo al inicio de este apartado, uno de los arquitectos más sobresalientes del panorama español, y a la vez muy implicado en la renovación del arte sacro.

Sin embargo, desgraciadamente, es un capítulo más de la crisis del arte sacro español, y la Iglesia de nuestro país, que tras la guerra civil volvía a estar junto al poder, en comunión con el régimen desarrollando lo que se llamará el Nacional Catolicismo, no tenía ninguna intención de buscar nuevas formas que pudieran sustituir a las mencionadas, ya caducas. Al contrario, la Iglesia se sentía más segura con este arte del pasado que no entrañaba riesgos ni polémicas, pero que a la vez les hará un flaco favor ante la progresiva secularización de todos los estamentos del país.



⁹²⁸ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 355.



*Parroquia de Nuestra Señora de
Covadonga*
Plaza de Manuel Becerra - MADRID
- Frescos en presbiterio (1945) -



- FICHA TÉCNICA

Iglesia que fue incendiada en la guerra civil, con lo que se perdieron sus imágenes y altares. Se volvió a reconstruir en 1945 el edificio con sillería, ladrillo y revoco⁹²⁹.

El templo tiene varias pinturas. Sin duda las que más llaman la atención son los frescos de Roa, ejecutados al inaugurarse el templo, que consisten en cuatro paneles murales en el presbiterio, y otro fresco más en el casquete semiesférico del ábside. Las pinturas están bien conservadas, y disfrutan de buena iluminación artificial. Aparte de estas pinturas hay otras cuatro de tamaño más reducido y diferente técnica, pues son óleos sobre lienzo pero con concepción mural, en la capilla del Santísimo; sin embargo estas últimas obras son posteriores y de otro artista.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Empezaremos describiendo los murales del frontal del ábside. Son cuatro frescos separados por pilastras planas de mármol: dos plafones semicurvos en la parte totalmente frontal, el de la izquierda representa la *Anunciación* y el de la derecha el *Nacimiento* de Jesús; otros dos plafones lisos en los laterales del presbiterio y enfrentados, representando el de la izquierda la *Crucifixión*, y el de la derecha la *Resurrección*.

➤ Plafones frontales del presbiterio:

Anunciación (Lucas 1, 26-38)

Escena evangélica del Nuevo Testamento, en la que se narra la Encarnación de Cristo por obra del Espíritu Santo, enviado por Dios, y donde un ángel anuncia a la Virgen el nacimiento de Jesús en su seno⁹³⁰.

Las representaciones de este acontecimiento empiezan a surgir en el arte cristiano desde muy temprano, apareciendo ya en las catacumbas algún ejemplo. Muchas de estas representaciones presentan tanto al ángel como a la Virgen de rodillas.

⁹²⁹ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. El Avapiés. Madrid, 1994, pp. 466-469.

⁹³⁰ El evangelio dice lo siguiente: “*Estando ya Isabel en su sexto mes, envió Dios al ángel Gabriel a Nazaret, ciudad de Galilea, a una Virgen desposada con cierto varón de la casa de David, llamado José, y el nombre de la virgen era María. Y habiendo entrado el ángel adonde ella estaba, le dijo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo: bendita tú eres entre todas las mujeres...*”. Lucas 1, 26-28.



A partir del siglo XVIII, destaca en la escena el modo en el que el cielo invade la celda, con una poderosa luz⁹³¹, donde la Virgen reza⁹³². Uno de los artistas que más nos han impresionado en la representación de este hecho ha sido Fra Angélico.

Destaquemos los tres elementos esenciales en nuestra escena: la Virgen, el ángel y la paloma. En cuanto a la Virgen podemos decir que se suele representar de rodillas o sentada⁹³³, con un libro abierto, en las manos o a un lado, que según san Bernardo, corresponde al libro donde se encuentra la profecía de Isaías (7, 14) que reza lo siguiente: “La joven está encinta y dará a luz un hijo...”⁹³⁴. En el caso de nuestra

⁹³¹ Los rayos de luz pueden simbolizar la virginidad de María. Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 41.

⁹³² Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., pp.36-37.

⁹³³ Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., pp. 556-567.

⁹³⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 40-41. Otros piensan que fue Ludolfo de Sajonia quien, en su *Vita Christi* vulgarizado en la Edad Media, aludió a este hecho diciendo que el arcángel San Gabriel descubrió

pintura, Roa aprovecha una de las hojas de dicho libro para poner su firma con el año de ejecución, todo dedicado a Ramón Stolz, el cual fue su profesor en la Escuela de Bellas Artes de san Fernando de Madrid.

En cuanto al ángel, se trata del Arcángel Gabriel⁹³⁵, el cual también anuncia a Zacarías el nacimiento de san Juan Bautista, apareciendo asimismo en el sueño de José, escena muy representada en la pintura religiosa⁹³⁶. Suele ir vestido de blanco y con alas, descendiendo de los cielos de pie, como es el caso de nuestra pintura, o de rodillas. A veces toma como atributos una corona y un cetro⁹³⁷, aunque en otras ocasiones es reemplazado por una flor de lis o una rama de olivo.

Si nos referimos a la paloma, su simbolización corresponde en esta escena al Espíritu Santo, y se representa descendiendo hacia la Virgen⁹³⁸. Dos pueden ser sus simbolizaciones: como asociada a la divinidad del amor carnal, o bien como alegoría de la pureza y la sencillez, que es cuando representa al Espíritu Santo, tercera persona de la Santísima Trinidad⁹³⁹. Otra manifestación artística de la paloma se puede ver también cuando está inspirando a santos y doctores de la Iglesia mientras escriben⁹⁴⁰. Aunque las principales significaciones de la paloma para la Iglesia son el pudor, la humildad y la mansedumbre⁹⁴¹. Normalmente, está rodeada de querubines y serafines, como en nuestro mural.

Otro elemento secundario es la flor en un jarrón, lo cual aparece en nuestra escena. En primer lugar decir que san Bernardo y otros insistieron en que el hecho aconteció en primavera, por esto la presencia de la flor. Ésta suele ser un lirio o una azucena, semejantes tanto en el ámbito iconográfico como simbólico⁹⁴². La principal interpretación de la azucena es como símbolo de pureza de la Virgen, destacando por su



a la Virgen leyendo la profecía de Isaías. Cfr. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., p. 567.

⁹³⁵ Véase IGUACÉN BORAU, Damián, pp. 135-137 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 76-77. Hay que añadir que Gabriel significa "Fortaleza de Dios".

⁹³⁶ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 147.

⁹³⁷ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 159.

⁹³⁸ En muchas pinturas suele aparecer impulsada por la mano de Dios, o es un bebé, a veces portando una cruz, el que sustituye a la paloma en su camino hacia el vientre de María. Véase CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., pp. 110-111.

⁹³⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 312.

⁹⁴⁰ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 528.

⁹⁴¹ Véase HALL, James. Op. cit., p. 244. y MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 254.

⁹⁴² Véase IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 537

blancura y suavidad, aunque en el simbolismo cristiano goza de una amplia interpretación. También se señala como símbolo de confianza en la providencia, así como en representación de la paz, sin inquietudes materiales⁹⁴³. Ya en la Edad Media su blancura simbolizaba la inocencia, la luz, la pureza y la virginidad, en definitiva cualidades de la Virgen María⁹⁴⁴. A partir del siglo XV es cuando pasó a representarse en un jarrón, pues anteriormente se colocaba en la mano del ángel⁹⁴⁵.

Por último destacar el detalle del cesto de mimbre con ropa, que nos recuerda la educación que recibió la Virgen en Jerusalén, donde hilaría y tejería trajes y vestimentas para los sacerdotes⁹⁴⁶.

Nacimiento (Luc. 2, 1-7)



Escena donde acontece el cuidado por la Virgen María y san José al niño recién nacido⁹⁴⁷, y donde, según el evangelista san Lucas, al niño se le acuesta en un pesebre, por no disponer de otro lugar⁹⁴⁸, aunque este detalle no es pintado por Stolz.

⁹⁴³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 249.

⁹⁴⁴ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 176.

⁹⁴⁵ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 136.

⁹⁴⁶ Amplia historia iconográfica de la Virgen como madre de Dios en RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 182-202. Reafirmando esta idea, nos encontramos con que en el *Protoevangelio de Santiago* (siglo II), María se encuentra hilando la púrpura para el templo de Jerusalén cuando fue sorprendida por el ángel. También, en el *Pseudo Mateo*, 6, 1 (siglo VI), se lee que la Virgen se entregaba con asiduidad a las labores de la lana. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 109.

En la escena que nos presenta Roa aparece sólo el buey⁹⁴⁹, sin el asno. Hay que comentar que los evangelios no dicen nada de la presencia de animales, sino que la representación de éstos aparece en un evangelio apócrifo llamado “Evangelio del pseudo Mateo”, de los años 380, el cual también apunta que pasados tres días, el Niño fue trasladado a un establo⁹⁵⁰. Sin embargo otros autores citan que es más normal que en la Natividad aparezca el asno antes que el buey. Éste último es símbolo de fuerza y paciencia personificada⁹⁵¹, que creo que es lo que más encaja en nuestro caso, aunque la representación de dicho animal tiene significaciones divergentes, como pueden ser la calma, la mansedumbre, el sosiego, la capacidad de trabajo, la disposición para el sacrificio, etc⁹⁵².

Por otro lado, en la parte derecha de la pintura, se ve entrar a un pastor, pues tras nacer Jesús vinieron a adorarle los pastores, avisados previamente por un ángel⁹⁵³.



➤ Plafones laterales del presbiterio:

Crucifixión

(Mateo 27, 33-56 / Marcos 15, 22-41 / Lucas 23, 33-49 / Juan 19, 17-37)

Escena evangélica de la muerte de Cristo, siendo probablemente la más representada en la iconografía cristiana.⁹⁵⁴ En los primeros se evitaba representar dicha escena por el horror que causaba en la mentalidad romana, pero más tarde, en la Edad Media, se representaba a Cristo con los atributos reales, llegando a una idealización extrema y convirtiéndose en una imagen muy usada, pues con ella se evitaban los aspectos más concretos y desagradables de la escena, aunque algunas veces pudieran aparecer algún gesto de dolor o crispación. La representación tal y como la conocemos hoy apareció en el siglo

⁹⁴⁷ Ibídem, pp. 228-230.

⁹⁴⁸ Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los grandes temas del arte cristiano en España. Tomo I: Nacimiento e infancia de Cristo*. Biblioteca de Autores Católicos. Madrid, 1948, p. 27. En concreto San Lucas escribe lo siguiente: “... Y dio a luz a su hijo primogénito, y envolviólo en pañales, y recostólo en un pesebre, porque no hubo lugar para ellos en el mesón”. Lucas 2, 7.

⁹⁴⁹ Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 78 y CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 104.

⁹⁵⁰ Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Op. cit., pp. 18-29.

⁹⁵¹ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 67-68.

⁹⁵² Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 72-73.

⁹⁵³ Este hecho se narra en el evangelio de la siguiente manera: “Estaban velando en aquellos contornos unos pastores, y haciendo centinela sobre su grey. Cuando de improviso un ángel del Señor apareció junto a ellos, y cercólos con su resplandor una luz divina, lo cual los llenó de sumo temor. Díjoles entonces el ángel: No tenéis que temer, pues vengo a daros una nueva de grandísimo gozo para todo el pueblo; y es, que hoy os ha nacido en la ciudad de David, el salvador, que es Cristo, el Señor nuestro. Y sirvaos de señal, que hallaréis al Niño envuelto en pañales, y reclinado en un pesebre...”. Lucas 2, 8-12.

⁹⁵⁴ Véase CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., pp. 123-131.



VI, aunque se sigan prefiriendo las representaciones convencionales a la cruda realidad de la escena⁹⁵⁵.

La primera representación conocida data del año 430 (basílica de Santa Sabina, en Roma)⁹⁵⁶. En el Románico suele estar acompañado de varios símbolos, como pueden ser la Iglesia, el sol, los evangelios o la luna. En el Gótico empiezan a representarse los sufrimientos de Cristo, por medio de gestos, llagas, corona de espinas, etc. Con los flamencos, en el siglo XV, se destacan los fondos con arquitecturas de Jerusalén, y Cristo tiene menos acompañantes que hasta entonces. En el Renacimiento se suele representar a un Cristo sereno e idealizado, y con el Barroco llega el grito desgarrado de dolor, palpable en la imagen⁹⁵⁷.

Con relación a la disposición de las personas que participan en la escena, también ha sufrido variaciones durante la historia⁹⁵⁸. Normalmente nos encontramos que los personajes principales, más cercanos a la cruz, son la Virgen María, san Juan evangelista y María Magdalena, y comienzan a aparecer representadas a partir del siglo IX. María y Juan suelen aparecer de pie al lado de la cruz⁹⁵⁹, y María Magdalena⁹⁶⁰ arrodillada, con pelo copioso, al lado de la cruz o

abrazándola⁹⁶¹. La Magdalena aparece en otras escenas⁹⁶² (recordar la de Stolz, ungiendo pies de Cristo), y si miramos los evangelios nos dicen que en el momento de

⁹⁵⁵ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 116 y 229.

⁹⁵⁶ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 132-135.

⁹⁵⁷ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 145.

⁹⁵⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 492-523.

⁹⁵⁹ Una manera clásica en la organización de esta escena sitúa a María a la derecha de Cristo, simbolizando a la Iglesia, y a San Juan a la izquierda, representando a la Sinagoga. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 118.

⁹⁶⁰ Destacan tres representaciones de esta santa a través de la historia del arte: con lujoso vestido y con un bote de perfume, con referencia a la unción de los pies de Cristo; como penitente en una cueva, adorando a un crucifijo semidesnuda, y con una larga melena; con el mismo aspecto anterior pero subiendo a los cielos ayudada por ángeles. Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 346-347.

⁹⁶¹ Véase HALL, James. Op. cit., pp. 96-99.

la crucifixión estaba alejada con otras mujeres⁹⁶³, excepto san Juan, el cual sitúa a este personaje, al igual que al resto, al pie de la cruz⁹⁶⁴.

Como vemos, la pintura de Roa no se aleja en nada a las representaciones convencionales de la historia, ni en la composición ni en sus formas plásticas, por lo que se podría estar hablando de una obra de siglos pasados, corroborando una vez más la decadencia del arte religioso en este momento del siglo XX.



Resurrección

Supone el hecho fundamental del cristianismo. No fue representado como tal hasta el siglo XIII, pues sólo se pintaban a las mujeres en el sepulcro. A partir de este momento se convierte en un tema dominante en la iconografía cristiana⁹⁶⁵. Se suele presentar a Cristo alzándose sobre el sepulcro con una bandera desplegada, aunque no consta ninguna descripción en los evangelios.

En el arte Paleocristiano se representaba mediante la aparición de Jonás saliendo del pez, o con las mujeres yendo al sepulcro. Luego, en la Edad Media, comenzó a aparecer la figura del resucitado, aunque tal y como lo conocemos hoy fue Piero della Francesca el primero en pintarlo, y, posteriormente, ha sido muy repetido. En el Barroco se acompañaba de ángeles. A veces se agudiza la verticalidad de la composición con los brazos extendidos de los guardianes (como en alguna pintura de El Greco), o con sus cuerpos colocados en la misma dirección⁹⁶⁶. Se asemeja al tema de la Ascensión del Señor al aparecer Cristo

⁹⁶² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 339-340.

⁹⁶³ Destacan varias representaciones de la santa, que pueden servirnos de referencia, en la historia de la pintura como la de Masaccio, con Magdalena derrumbada en la cruz, la de Giotto, apretando todas las partes de su cuerpo, o la de Rodin, abrazada al Cristo muerto. Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 258-259.

⁹⁶⁴ En concreto, San Juan escribe lo siguiente: "... Estaban al mismo tiempo junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María la de Cleofás, y María Magdalena. Habiendo mirado, pues, Jesús a su madre y al discípulo que él amaba, el cual estaba allí, dice a su madre: Mujer, ahí tienes a tu hijo. Después dice al discípulo: Ahí tienes a tu madre. Y desde aquel punto encargóse de ella el discípulo, y la tuvo consigo en su casa...". Juan, 19, 25-27.

⁹⁶⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 560-572.

⁹⁶⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 349.

levitando sobre la tumba⁹⁶⁷, aunque a partir del siglo XV también es frecuente verle de pie ante la tumba cerrada, y con los guardianes tapándose la vista por el resplandor de la escena⁹⁶⁸.

De todas las formas, la escena más representada es el Cristo suspendido, con la losa apartada, tapado por un manto rojo, aunque Roa lo pintó blanco. Suele enseñar las llagas de la Pasión, bendiciendo con la mano derecha, como en nuestra escena, y con una bandera en la mano izquierda⁹⁶⁹. Roa también respeta la presencia de los soldados deslumbrados y espantados por el fulgor. Seguimos, pues, con el clasicismo de las escenas anteriores.

➤ Casquete semiesférico del ábside:

Coronación de la Virgen

Este hecho se define como una consecución de la Asunción, ya que una vez que la Virgen es trasladada al cielo viene su posterior coronación como símbolo de su peculiar unión con Dios. El tema no está en absoluto incluido en las escrituras, y procede de un escrito apócrifo popularizado en el siglo VI y, más tarde en el siglo XII⁹⁷⁰.



⁹⁶⁷ Recordemos que la resurrección simbólica se representa por medio de una figura femenina desnuda surgiendo del sepulcro, y elevándose al cielo con el ave fénix en brazos. Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 292. También se simboliza por un león o un huevo. Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 206.

⁹⁶⁸ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 269-270 y CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 169-171.

⁹⁶⁹ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 138-139.

⁹⁷⁰ Según algunos autores, el simbolismo de las figuras asocia esta escena de la Coronación con dos escenas del Antiguo Testamento: uno, Betsabé es invitada por su hijo Salomón a sentarse en el trono a su derecha; dos, Ester es elevada a la dignidad de reina por Asuero. También se asocia a esta escena la mujer coronada de estrellas del Apocalipsis. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 643-648.

En la iconografía general suele estar coronada la Virgen por Cristo⁹⁷¹, y Dios se encuentra acompañando en la escena, como ha pintado Roa⁹⁷². A veces, como en nuestro mural, la acción es acompañada por parte de la corte celestial, en mayor o menor número, según si el artista ha preferido presentarnos el hecho de una manera más espectacular o más íntima. Con este tema también se encuentran casos en los que el Padre y el Hijo están coronando a la vez, con el Espíritu Santo encima de ellos, y otras veces los que coronan son los ángeles⁹⁷³.

En cuanto a dichos ángeles, es sabido que aparecen en muchas representaciones en misiones secundarias: elevando al cielo las almas de algún personaje o divinidad, acompañando a los personajes principales, completando la escena o sosteniendo cortinajes⁹⁷⁴. En el arte cristiano no fueron representados hasta el siglo IV, aunque encontramos algunos ejemplos sin atributos en las catacumbas. Los ángeles pintados por Roa están tocando sus instrumentos musicales como símbolo de solemnidad, apareciendo este tipo de representación en el siglo XV⁹⁷⁵. Normalmente, en este homenaje a la Virgen, los ángeles suelen expresar su admiración por medio de cantos y música; a veces estos ángeles músicos se encuentran ejecutando partituras escritas en filacterías o pergaminos; otras veces, como en esta ocasión, echan mano de los



⁹⁷¹ En este caso iconográfico existen tres variantes: la Virgen sentada (siglos XIII y XIV), la Virgen arrodillada ante Cristo (siglo XV), y la Virgen de pie, como en el caso de Roa. Cfr. *Ibíd.*, p. 645.

⁹⁷² Hay que tener en cuenta que en nuestro mural se hacen presentes las tres personas de la Trinidad, como si coronaran a la vez a la Virgen. También se ve un personaje entre Cristo y la Virgen, que puede corresponder a un santo, introducido a pesar del anacronismo, hecho que se ha repetido numerosas ocasiones en la iconografía clásica europea.

⁹⁷³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 113. y HALL, James. Op. cit., pp. 92-93.

⁹⁷⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 32-33.

⁹⁷⁵ Ha trascendido hasta nuestros días la buena disposición de los ángeles músicos, lo que se ve en expresiones como “cantar o tocar como los ángeles”. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 116.

instrumentos más variados.⁹⁷⁶

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Se ha podido comprobar como estas pinturas siguen la línea continuista y mortecina propia del arte sacro de esta etapa del siglo XX. El autor se ha limitado a informarse sobre la iconografía elemental de cada una de las escenas, y ha decorado el presbiterio y el ábside siguiendo el patrón clásico de la representación de escenas evangélicas elementales en la vida de Cristo, sin aportar absolutamente nada nuevo al arte religioso. Más que una iglesia y una decoración del año 1943, parece un templo de los siglos anteriores, con un estilo neoclásico muy trasnochado y sin nada interesante que plantear.

Lógicamente la integración de las pinturas en la arquitectura del templo funciona bien, pues todo tiene una evocación al mismo pasado. Así, todo el conjunto tiene a la vez ese sabor a algo rancio y muerto, y que ha sido creado como un trámite más dentro de la arquitectura eclesial del momento, siguiendo patrones clásicos sin ningún sentido en aquella época, y sin ganas de innovar y desarrollar un arte sacro novedoso y de calidad que pueda aportar algo válido en este ámbito.



Vista general del Presbiterio



Nave central

⁹⁷⁶ Véase TRENS, Manuel. Op. cit., p.413.

GARCÍA DE LOS MONTEROS, Félix

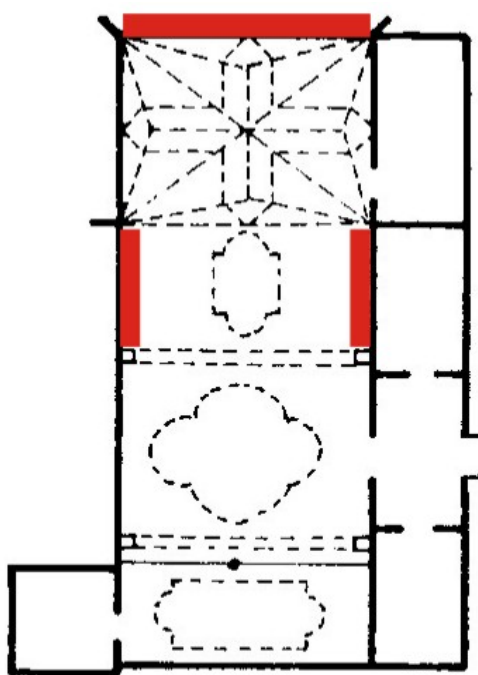
Parroquia de San Miguel Arcángel
PINILLA DEL VALLE
**- Retablos fingidos en presbiterio
y naves laterales (1949) -**



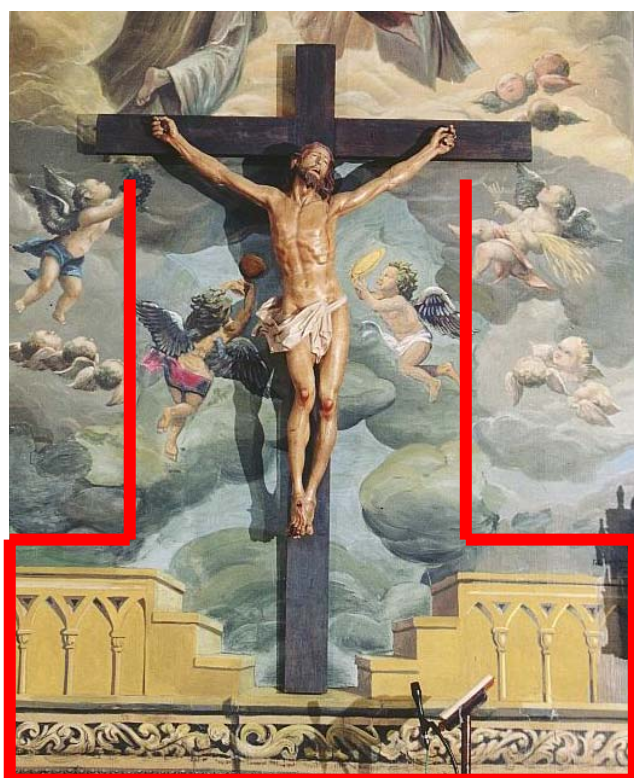
• FICHA TÉCNICA

El origen de este templo se remonta al siglo XV, y tras diversas obras y paralizaciones en la construcción que duraron hasta el siglo XVIII, se hizo la actual y única nave. La iglesia fue muy dañada durante la guerra, perdiéndose retablos e imágenes, y se restauró en los años 40 por parte de la Dirección General de Regiones Devastadas.⁹⁷⁷

Como hemos dicho, el templo cuenta con una única nave, y en la cabecera se halla el retablo fingido, realizado el 23 de mayo de 1949, siguiendo una tipología neogótica. Su técnica es la pintura al fresco, y su único cuerpo se encuentra dividido en tres calles y dos entrecalles, más el ático. La conservación de las pinturas es buena, aunque se observa con claridad unos retoques en la calle central, que realizó Juan Carlos Martínez



Plano del templo y ubicación de las pinturas



Zona restaurada

⁹⁷⁷ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 176-179.

Moy en enero del año 2002, pues este lugar correspondía a la antigua ubicación tanto del sagrario como de la mesa del altar. La iluminación natural del retablo es muy pobre, por lo que se hace imprescindible la iluminación artificial para la contemplación de la obra.

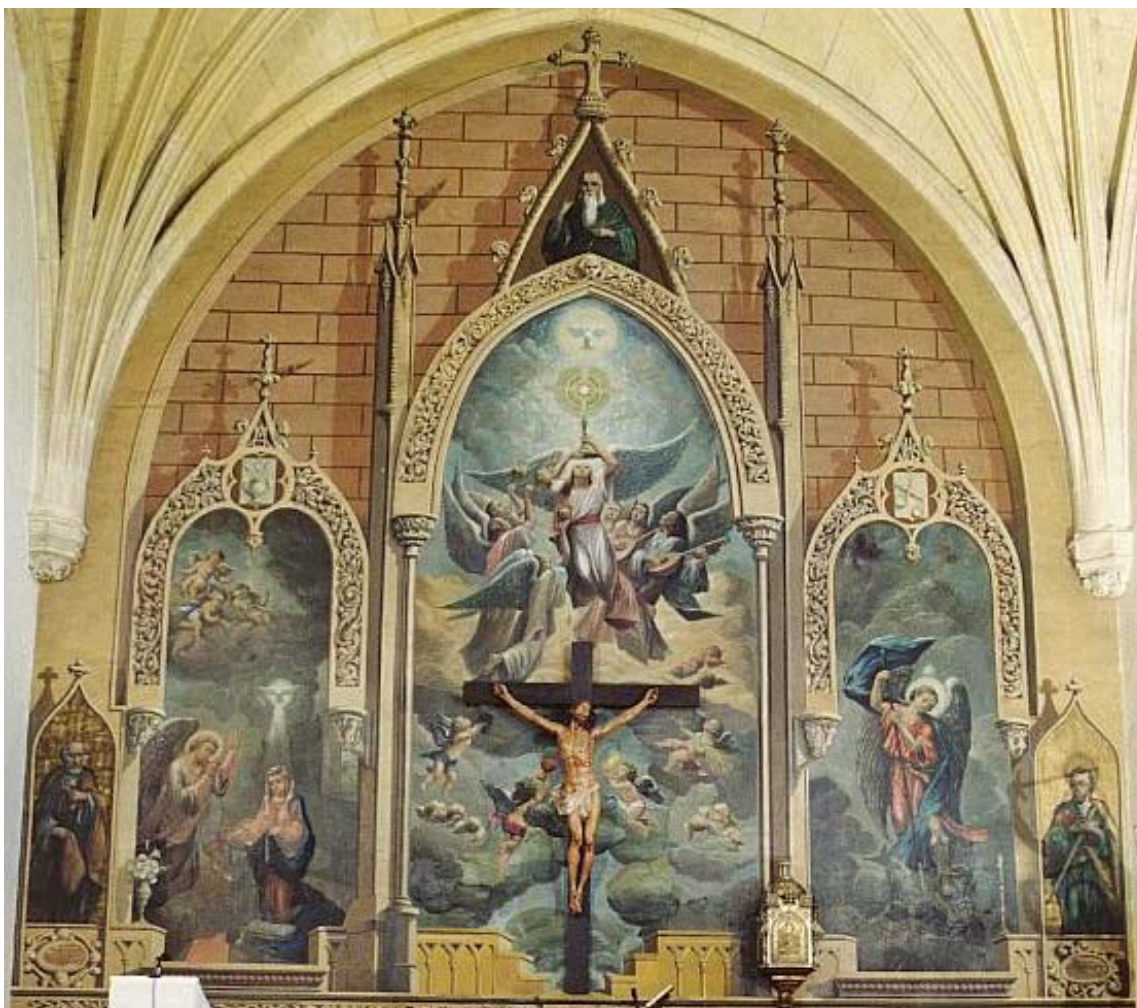
En los laterales de la nave se ubican dos pequeños retablos-hornacinas con pinturas al fresco del mismo autor: en el lado de la Epístola, homenaje a la Virgen del Carmen, y del lado del Evangelio, invocación a la Inmaculada. Estas pinturas se encuentran en peores condiciones que la del presbiterio, sufriendo algunos desprendimientos en su capa pictórica.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como hay tres obras diferentes en el templo, el retablo del presbiterio y las dos hornacinas laterales, comenzaremos analizando la primera por ser la obra de mayor envergadura.

RETABLO FINGIDO DEL PRESBITERIO: Esta obra está dedicada a la Eucaristía, y todas las diferentes escenas y figuras tienen un sentido simbólico que acompañan a su magnificencia. En la calle central, y tras la escultura de un *Cristo Crucificado* moderno, nos encontramos con la representación del Apoteosis de la Eucaristía. Este tema se impuso en la Contrarreforma para glorificar la Eucaristía, equiparándola al tema pagano de los “Triunfos”, con una puesta en escena muy grandiosa, y aludiendo a diferentes pasajes del Antiguo Testamento.⁹⁷⁸

En nuestro mural, la escena se divide, en sentido vertical, en tres partes: la inferior,



donde un grupo de ángeles llevan diversos elementos para la celebración de la Santa Misa; la central, donde se presenta el Santo Sacramento para que las multitudes lo adoren; y, por último, la superior, donde aparece una paloma en representación del Espíritu Santo.



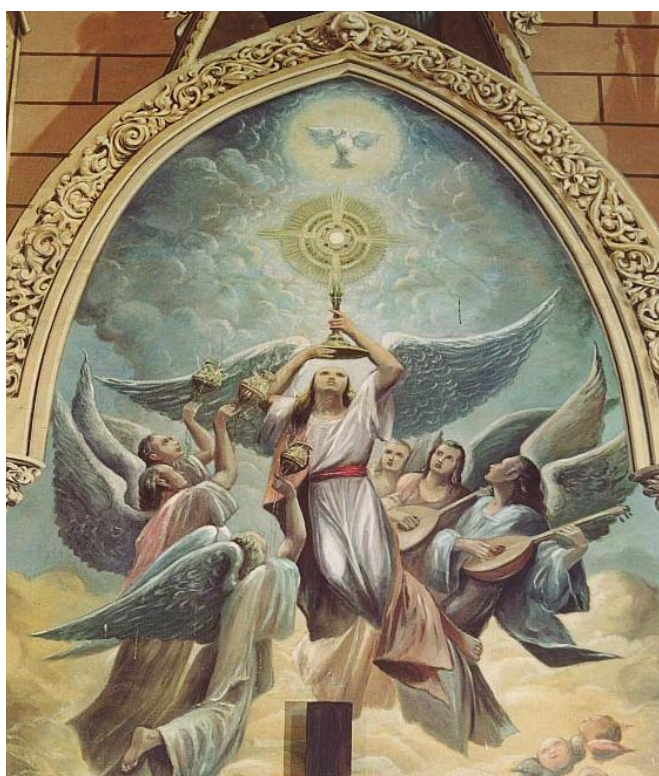
Si analizamos la parte inferior, podemos observar como un grupo de cuatro ángeles elevan diferentes elementos simbólicos relacionados con la Eucaristía: un cáliz y una custodia elemental, los cuales hacen referencia a los recipientes donde se ubican los dos elementos principales de la Eucaristía, el pan y el

vino, simbolizados por un racimo de uvas y unas espigas de trigo que portan los otros dos ángeles, lo que representa una clara alusión a la sangre y al cuerpo de Cristo. Este grupo se encuentra rodeado de diversos querubines que acompañan en la escena.

En la parte central, un ángel eleva una custodia a los cielos. Hay que recordar que aunque dicho elemento se lleva usando desde el siglo XIII, es a partir del siglo XVI cuando se convierte en el emblema de la Iglesia, reemplazando al cáliz.⁹⁷⁹

La custodia procede del relicario, elemento más antiguo, y en su versión más simple consta de una caja con una abertura circular, la cual se encuentra apoyada en un pedestal. Normalmente está rematada por una cruz en su parte superior, y su ornamentación se volvió muy suntuosa a partir del siglo XVI.⁹⁸⁰ Este elemento aloja en su interior una Hostia consagrada, simbolizando el cuerpo de Cristo⁹⁸¹.

Rodeando al ángel de la custodia, encontramos dos grupos de ángeles, unos músicos y otros con incensarios. Los primeros dan



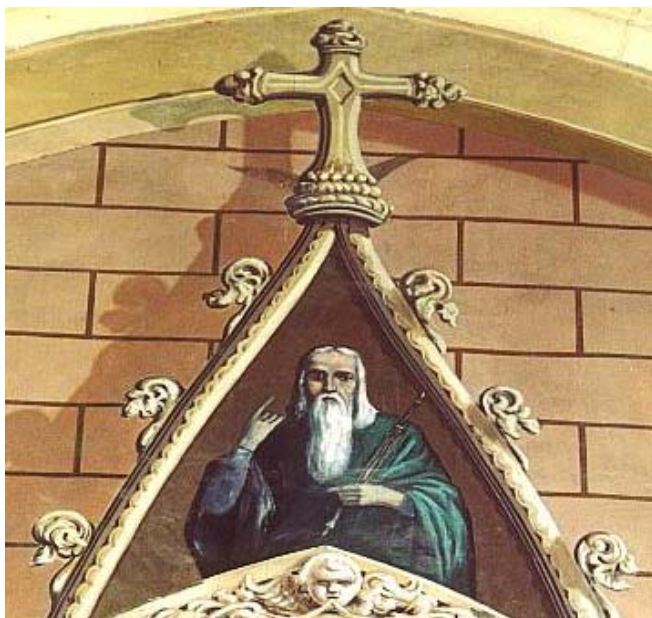
⁹⁷⁹ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1998, p. 528.

⁹⁸⁰ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 106 y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 147.

⁹⁸¹ Según la etimología la hostia significa víctima, sacrificio. Para la espiritualidad y teología cristiana simboliza el pan consagrado. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 162.

solemnidad a la escena con sus cítaras⁹⁸², y los segundos simbolizan de una manera tradicional, por medio del humo ascendente, las oraciones del pueblo que suben al cielo⁹⁸³.

En la parte superior, el autor representa al Espíritu Santo a través de una paloma, aunque también nos hace pensar en la *Paloma Eucarística*, objeto que apareció en la Edad Media y donde se guardaban las hostias consagradas, a semejanza de la custodia.⁹⁸⁴



En el ático se encuentra representado Dios, el cual se suele presentar como Padre. La iconografía clásica le presenta de varias formas: como *La mano de Dios*, *El Anciano de Dios*, *El Papa* o *El emperador celeste de la Edad Media*, o también como *El Júpiter Cristiano del Renacimiento*; en nuestro caso, el autor se decidió por el Dios anciano. La fuente de esta representación se basa en la visión que tuvo el profeta Daniel (7,9), la cual reza así: “Estaba yo observando hasta tanto que se pusieran unos tronos; y el Anciano de muchos días se sentó; eran sus vestiduras blancas como la nieve, y

como la lana limpia los cabellos de su cabeza...”⁹⁸⁵ Como vemos, aunque nuestro autor no mantiene la iconografía clásica en la vestimenta, si lo hace en la barba blanca.

En la calle del lado del Evangelio se ubica una pintura que representa la *Anunciación*, con una iconografía que respeta bastante la manera tradicional cristiana.⁹⁸⁶ A la izquierda se ubica el arcángel Gabriel, el cual da la buena noticia a la Virgen del nacimiento en su seno de Cristo. La figura de la Virgen se encuentra de rodillas sobre un reclinatorio y con un libro abierto, imagen clásica en el arte de Occidente⁹⁸⁷; la figura adopta un gesto de sumisión ante el mensaje divino.

⁹⁸² La cítara tiene una simbología cósmica, pues sus cuerdas representan los planos del universo. Su forma, redondeada por un lado y plana por el otro, significa la integración entre el cielo y la tierra. Cfr. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 133.

⁹⁸³ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 168-169. A veces el incensario simboliza la carne de Cristo, por el cual asciende el perfume de su existencia terrena a Dios por medio de la oración de los hombres. Otras veces se asemeja al corazón humano, representado por medio de las llamas, las cuales simbolizan la caridad, y del humo, refiriéndose al perfume de la oración. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 167.

⁹⁸⁴ Este nombre tiene su origen en el copón suspendido sobre el altar, cuya imagen se asemeja con la forma de la paloma, y por esto reciben el nombre de “eucarísticas”. Véase ibídem, p. 196.

⁹⁸⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 88-31.

⁹⁸⁶ Sobre esta iconografía conviene repasar lo escrito anteriormente en el mural que Roa realizó en al parroquia de Covadonga.

⁹⁸⁷ A diferencia de los temas bizantinos, la Virgen occidental no está ocupada en trabajos manuales en el momento de la Anunciación, por lo que la *Virgen con el libro* sustituye a la *Virgen del cántaro* y a la *Virgen de la rueca*. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 188.

La figura del ángel normalmente aparece sola ante la Virgen, y levitando, suceso que nace a partir del Concilio de Trento⁹⁸⁸. Suele representarse a la izquierda de la Virgen, pero a partir del Cinquecento se la presenta por la derecha. En un gesto típico, eleva el índice de su mano derecha para subrayar las palabras que dicta a la Virgen, y con la izquierda señala al cielo⁹⁸⁹.

En cuanto a la paloma del Espíritu Santo, se representa cayendo sobre la Virgen con haz de rayos luminosos que apunta a su vientre o a su oreja. No siempre se incorpora este tercer personaje, apareciendo sólo cuando se quiere acentuar el misterio de la Encarnación⁹⁹⁰.



En la calle del lado de la Epístola, se encuentra a *san Miguel*, el más popular de todos los arcángeles y con la personalidad más definida. Su culto se desarrolló a partir de los siglos V y VI, potenciándose en el siglo XI. Es definido como el guerrero o condestable de las milicias celestiales, es decir, el capitán general de las huestes del cielo. Él dirige el combate contra los ángeles rebeldes, salvando a una mujer recién parida, la cual simboliza a la Virgen y a la Iglesia en el Apocalipsis, y combatiendo con

⁹⁸⁸ Esto se debe a que la Contrarreforma quería dotar de mayor majestad a la escena, en contra de la excesiva familiaridad adquirida durante el arte religioso del siglo XV. Véase *ibídem*, p. 190.

⁹⁸⁹ Este doble gesto es excepcional en el arte clásico cristiano, encontrando ejemplos sólo en pinturas de Fra Angélico y Poussin. Cfr. *ibídem*, p. 191.

⁹⁹⁰ Cfr. *ibídem*, p. 193.

el dragón de las siete cabezas; por estas razones, la Iglesia lo considera su defensor. También asume la función de conducir a los muertos tras el Juicio Final, y a cuyas almas pesará; por ello es el patrón del gremio de los que usan o manipulan la espada o la balanza. En la Contrarreforma, y para los jesuitas, simboliza el triunfo de la Iglesia católica sobre el dragón de la herejía protestante.

Respecto a su iconografía podemos decir que suele presentarse joven y hermoso, con una túnica larga y falda corta, a veces con cota de malla y casco de caballero. Sus armas suelen ser una lanza o una espada flamígera. En algunas ocasiones lleva en su mano izquierda un escudo con un espejo, y en otras sostiene la cabeza del dragón. Normalmente con san Miguel se representan varias escenas: el combate con el dragón, el pesaje de las almas, las tres apariciones o los diferentes milagros. En nuestro caso, García de los Monteros se decidió por la primera escena, la cual está tomada del Apocalipsis⁹⁹¹. Conviene recordar que suele confundirse su representación con la de san Jorge, cuando hunde la lanza en las fauces del dragón, pero san Miguel se diferencia por llevar alas.⁹⁹²



En cuanto al dragón, suele ser negro y velludo, y en ocasiones se asemeja a alguna forma humana, aunque se representa con alas de murciélago.⁹⁹³ Por último, hay que resaltar la vela pintada en la parte inferior derecha de la escena, atributo del santo, lo cual simboliza la Luz de Dios que vence a la oscuridad del Diablo, relacionando dicha simbología con el bautismo, por medio del cual los hombres recibimos la Luz de Cristo.

En la entrecalle del Evangelio, se encuentra representado *san Pedro*. Este discípulo y apóstol de Jesús suele presentarse en el arte de Occidente calvo y con barba corta. Su principal atributo, que lo diferencia del resto, son dos llaves, una de oro y otra de plata; dichos atributos simbolizan las llaves del cielo y la tierra, lo cual alude al poder de absolver y excomulgar. A veces se suele presentar con tres llaves, para indicar el poder no sólo sobre el cielo y la tierra, sino también sobre el infierno. Conviene recordar otros atributos suyos como la barca, el pez, el gallo, las cadenas, la cruz invertida o la cruz de triple crucero.⁹⁹⁴ A los pies del santo se lee: *En el Año MCMXLIX / bajo el Pontificado de SS Pío XII / siendo Patriarca Obispo de Madrid-Alcalá / el Excmo. y Rvdo. Sr. Dr. Dn. Leopoldo Eijo Garay / y Obispo auxiliar el Excmo. e Ilmo. Sr. Dn. Casimir Morcillo y Párroco-Arcipreste de Lozoya / Rvdo. Sr. Dn. Enrique Vera Iñiguez de Pinto / y restauró esta Iglesia y pórtico / AMDG.*

Vera Iñiguez de Pinto / y restauró esta Iglesia y pórtico / AMDG.

⁹⁹¹ En concreto, dice así: “Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles (...) Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás (...) y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados”. Apocalipsis 12, 7-9.

⁹⁹² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 67-76, FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1956 pp. 137-138 y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., p. 308.

⁹⁹³ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 200 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 214.

⁹⁹⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 43-69.

En la entrecalle del lado de la Epístola, García de los Monteros pintó a *san Pablo de Tarso*, el cual, sin haber conocido a Jesús, se le ha considerado siempre, impropriamente, su discípulo. Lo que sí es cierto es que encarna a la mayor figura del cristianismo después de Jesús. Este santo difundió el cristianismo entre los pueblos no judíos, proclamando a Cristo como el Salvador del Mundo, convirtiendo así al cristianismo en una religión universal. Como el anterior personaje, se le suele presentar calvo y siempre con barba. Su principal atributo es la espada, que fue el instrumento usado en su martirio, y la cual suele aparecer normalmente desenvainada con el santo apoyado en ella.⁹⁹⁵ En su parte inferior se lee: *A expensas del Excmo. e Ilmo. / Sr. Dn. Carlos Ruiz Gar / cía Gobernador Civil de Madrid / y a su solicitud del Ilmo. Sr. Dn. Julio Medina Corba / lán Alcalde Presidente de este pueblo / se hicieron las obras y Félix G. de los Monte / ros las realizó.*



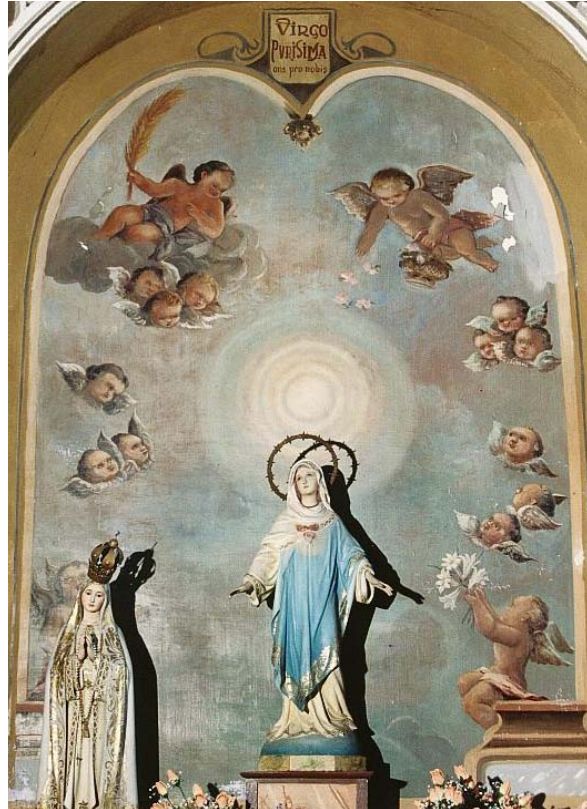
RETABLO-HORNACINA DE LA VIRGEN DEL CARMEN: En el lado del Evangelio nos encontramos con este pequeño retablo con la pintura de la Virgen del Carmen, con las ánimas del purgatorio en su parte inferior⁹⁹⁶. Como sabemos, a dicha Virgen, junto a la Virgen del Sufragio, se le atribuyen poderes especiales para salvar a las almas del purgatorio, bien directamente o con ayuda de ángeles celestiales. Normalmente el purgatorio se representa con diversas almas, personificadas por hombre y mujeres al desnudo, envueltas en llamas, por lo que muchas veces se asemeja al infierno, e implorando la salvación de la Virgen.⁹⁹⁷ En la parte superior se lee: *Virgo Venerando – Ora Pro Nobis.*

⁹⁹⁵ A veces también se presenta con un canasto tejido, objeto usado en su huida de Damasco, por lo cual se le considera patrón de los cesteros. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 6-23.

⁹⁹⁶ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p 33.

⁹⁹⁷ Para ampliar sobre al iconografía de la Virgen del Carmen remitirse al mural pintado por Delhy Tejero en 1954 en la iglesia de El Plantío, y sobre el purgatorio remitirse a la obra de Juan Barba Penas en la iglesia de Santa Rita en 1959. Ambas obras se encuentran analizadas más adelante en esta tesis doctoral.

RETABLO-HORNACINA DE LA INMACULADA: En el lado del Epístola, y enfrentándose al anterior, hallamos otro pequeño retablo, pero esta vez dedicado a servir de fondo a una figura escultórica de la Virgen Inmaculada. Dicho escenario representa una apoteosis angélica, lo cual da marco a la talla, y en la cual se observa como unos ángeles arrojan flores sobre la figura, mientras multitud de querubines observan dicha escena en los laterales. En la parte superior se lee: *Virgo Purísima – Ora Pro Nobis*.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La obra más importante de este templo es el retablo fingido del presbiterio. Dicho mural hace referencia en su conjunto a la Eucaristía. Si se comienza su lectura por la



izquierda nos encontramos en primer lugar con la escena de la Anunciación, lo cual hace referencia al verbo, pues por medio del alumbramiento de la Virgen “*la Palabra se hace carne*”, acompañando a la escena unas flores como símbolo de pureza; por esa razón el ambón del templo se encuentra también en dicho lugar. El centro, con la Apoteosis de la Eucaristía, tiene sus referencias claras con el tema principal. Por último, en la escena de la derecha se nos presenta a san Miguel, el cual simboliza al defensor de Dios, llegando a la vida por medio de la muerte, en este caso, del demonio. Por ello, la pila bautismal se sitúa en este lado, reforzando la simbología con la vela pintada por el autor a los pies del santo, aludiendo a la Luz de Cristo, vencedora de la oscuridad.

Todo este conjunto se ve presidido por la Santísima Trinidad, el Padre en la parte superior, el Espíritu Santo debajo, y finalmente Cristo en último lugar, personificado tanto por la custodia con la

Hostia bendecida como por la talla que preside el mural. Como vemos, los diferentes matices que se encuentran en la celebración de la Eucaristía se ven reflejados inteligentemente en las diferentes partes del retablo.

Si nos referimos a la integración de la obra con la arquitectura del lugar, podemos decir que el mural se adapta bien, sobre todo por el estilo empleado en la construcción simulada que rodea a las escenas, siguiendo los mismos ritmos de la techumbre del ábside. Pero esto no quiere decir que se pudiera haber propuesto una solución plástica más arriesgada, pues si tenemos que hablar de la calidad de la obra hay que decir que dada la fecha de creación, aunque la técnica es de un alto nivel, el autor se hallaba bastante alejado de las vanguardias del momento; parece más una pintura propia del siglo XIX que de su época, cosa muy común, como estamos comprobando, en todos los murales creados en fechas similares. Con esta contribución al arte religioso, se puede demostrar como el panorama del arte sacro español era bastante deprimente, sin ningún tipo de propuestas que se salieran de un estilo académico, de más o menos calidad, muy rígido y que no quería saber nada de las novedosas propuestas plásticas que estaban naciendo en el mundo del arte desde principio de siglo. Si se observan algunas de las manifestaciones más vanguardistas del arte español, por no decir del europeo, del momento, da demasiado coraje presentar estas soluciones como las únicas realizadas en nuestro país en el campo del arte religioso. Sólo cabe una conclusión: el arte sacro español de esta época estaba muerto, caduco y demasiado agotado, por lo que urgían con prontitud nuevos pensamientos que trajeran nuevas propuestas.





GARRIDO, Justo

Parroquia de San Juan Bautista
c/ San Juan, nº 15 – ARGANDA DEL REY
- Frescos en presbiterio, epístola y evangelio.
Capilla de San José
(1940-57) -



- FICHA TÉCNICA

Esta iglesia fue realizada en el siglo XVI según los cánones renacentistas de la época, continuando sus obras hasta el siglo XVII. Durante la guerra civil sufrió muchos daños, aunque no en su estructura general, pero sí en los retablos de estética churrigueresca. El interior se organiza por medio de tres naves con una planta de cruz latina, y con columnas toscanas que separan los diferentes tramos.⁹⁹⁸

Durante los años cuarenta el pintor Justo Garrido realizó diversos murales por diferentes partes del templo: en el presbiterio, en los laterales del crucero y en una capilla del lado de la Epístola llamada de San José. La técnica que usó el artista fue la



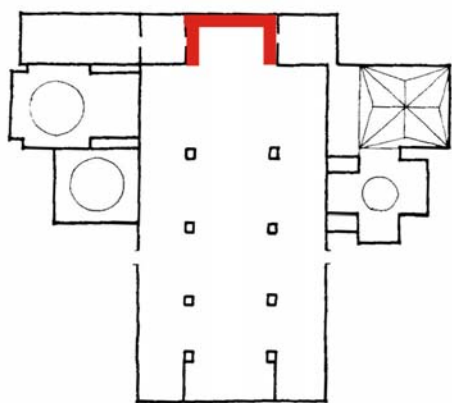
pintura al fresco, y su conservación es desigual, estando suelta la capa pictórica en algunos tramos a causa de las humedades del templo, aunque en otros tramos se conserva en buen estado. La iluminación de las pinturas es pobre, y sólo es suficiente en la capilla de San José, quizás debido a las reducidas dimensiones del habitáculo.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como el artista realizó los murales en diferentes fases y ubicaciones analizaremos cada uno de ellos por separado.

PRESBITERIO: El retablo que ocupa el presbiterio es una obra del siglo XVII, de estilo barroco, pero dicho elemento no ocupa toda la cabecera. Por esta razón, se encargó a Justo Garrido la realización de las

⁹⁹⁸ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 26-30.



pinturas circundantes, así como las del ático.

De las pinturas que rodean al retablo sólo daremos la descripción de sus personajes, pues su interés reside más bien como cuadros sueltos de un retablo antes que como pinturas murales. En los laterales se encuentran los padres de la Iglesia: en el lado izquierdo, tenemos a *san Gregorio* y *san Agustín*, y en el lado derecho a *san Jerónimo* y *san Ambrosio*. En la parte superior se distribuyen diversos medallones con algunos apóstoles, estando en el centro Cristo, aunque la visibilidad es pésima: en el lado

izquierdo aparecen *san Pablo*, *san Mateo* y *Santiago el Mayor*, y en lado derecho *san Pedro*, *san Andrés* y *san Juan Evangelista*.



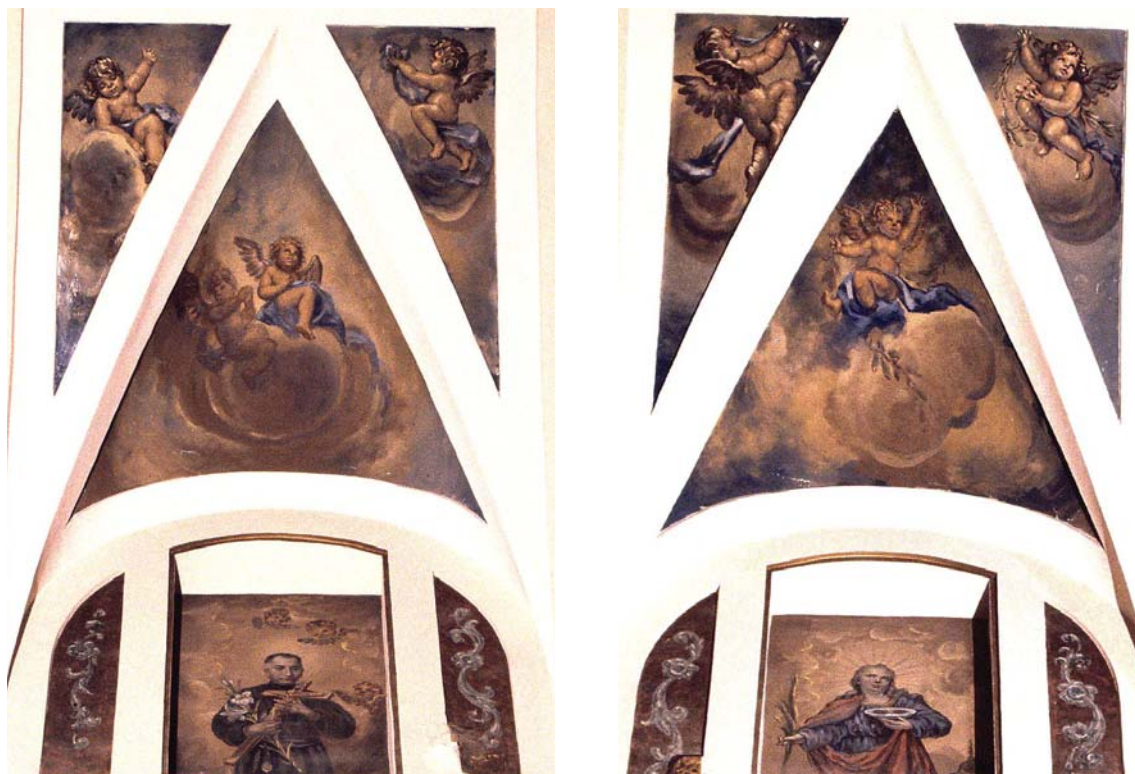
En cuanto al ático, nos encontramos con varias escenas según su posición. En el intradós el autor pintó una escena central que representa al Cordero de Dios, acompañada de escenas laterales con ángeles levitando. Respecto a la escena central, Garrido pintó al Cordero sobre el *Libro de las siete llaves*. Esta escena se basa en una de las visiones de san Juan en el Apocalipsis (5 y 6), según la cual Cristo se revela al evangelista en forma de Cordero, el cual abre un Libro cerrado con siete sellos. El hecho de que el animal que representa a Cristo sea un cordero puede estar originado por las palabras del mismo san Juan al ver aparecer a Jesús en las orillas del Jordán para bautizarse, donde dijo: "*He aquí el cordero de Dios*"⁹⁹⁹. La cruz que sostiene con sus patas representa el estandarte de la Resurrección.¹⁰⁰⁰



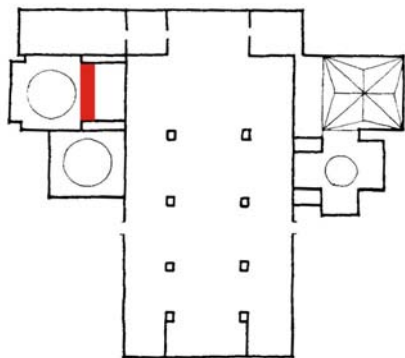
Si analizamos los lunetos laterales, podemos observar dos figuras: a la izquierda se ha pintado al primer sacerdote que ejerció de párroco tras la guerra civil, el asturiano D. Ramón García García, con un crucifijo y un ramo de azucenas en sus brazos, símbolo de su pureza; en el luneto de la

⁹⁹⁹ Juan 1, 29.

¹⁰⁰⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 34-35. Para ampliar sobre la iconografía del cordero en el arte cristiano remitirse al mosaico-mural que Santiago Padrós realizó en la Iglesia de Jesús de Medinaceli en 1966, referenciada más adelante en esta tesis doctoral.



derecha se ha pintado a una santa de la cual no se sabe su origen, ya que el atributo del platillo que lleva en su mano derecha pertenece a varias santas, como santa Águeda, con sus pechos, santa Apolonia, con unas muelas y santa Lucía, con sus ojos¹⁰⁰¹. Además todas son santas mártires, por lo que la figura pintada por Garrido también lleva el atributo de la palma en su mano izquierda. Hay que recordar que dicho atributo se usó, originariamente, en las procesiones como símbolo de victoria militar, aunque la iglesia primitiva le atribuyó el significado de la victoria del cristiano sobre la muerte¹⁰⁰².



BRAZO DEL EVANGELIO: En esta parte del templo nos encontramos con diversos murales: en el intradós del arco *La Asunción de la Virgen*, en los lunetos aparecen *santa María Goretti* y *santa Bernardette*, y en el hastial dos murales con *La aparición de la Virgen de Lourdes* y *La Virgen de Guadalupe*.



¹⁰⁰¹ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 282.

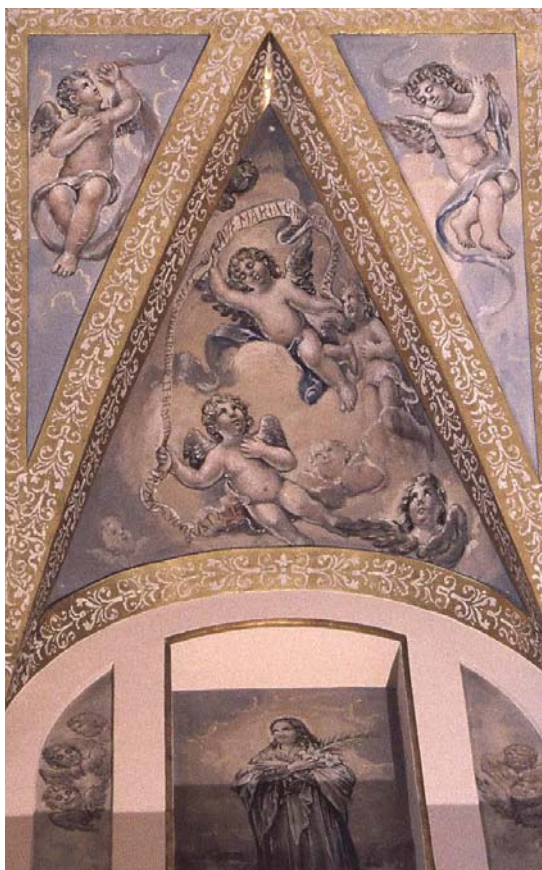
¹⁰⁰² Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 244.



Con relación al intradós nos encontramos con *La Asunción*¹⁰⁰³. Como temas relacionados con éste, hay que decir que se suelen representar tanto la escena del milagro de las flores en la tumba vacía de la Virgen, como la narración del saco cinturón, donde se cuenta como la Virgen envía desde el cielo su cinturón al apóstol Tomás para convencerlo de que había resucitado.¹⁰⁰⁴ En la escena que ha pintado Garrido hay que destacar su curiosa iconografía, ya que simboliza

la presencia de la Virgen por medio de un escudo, sujetado por dos ángeles, con las iniciales de la Inmaculada, imitando el modo de representar dicha escena de Guido Reni. Los laterales están llenos de ángeles levitando, los cuales acompañan la acción para dar un carácter más celestial a la escena.

Si nos fijamos en los lunetos, nos encontramos con la representación de dos santas: por un lado nos encontramos con *santa María Goretti*¹⁰⁰⁵, enfrentada a *santa Bernardette*



¹⁰⁰³ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural que Enrique Navarro realizó en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar en 1962, mural analizado más adelante en esta tesis doctoral.

¹⁰⁰⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 640-641.

Soubirous. Esta última fue una pastora de los Pirineos a la cual se le apareció la Virgen en la gruta de Lourdes¹⁰⁰⁶. La iconografía tradicional la presenta como una campesina en éxtasis, con un velo blanco cubriendo la cabeza, y con las manos unidas o desgranando un rosario, aunque también se puede encontrar con un hábito negro de monja, pues perteneció a la orden de las hermanas de la Caridad de Nevers.¹⁰⁰⁷

Si analizamos el hastial, nos encontramos en el lado izquierdo con la escena donde esta última santa se encontró a la Virgen. Hay que tener en cuenta que la Virgen de Lourdes representa la forma más moderna de la Inmaculada Concepción, por lo que se piensa que la santa estuviera influida por la pintura de Murillo, muy difundida en aquella época, teniendo una visión similar. En general, la Virgen se presenta delante de una gruta, en medio de una nube de oro, con las manos cruzadas sobre el pecho, y el vestido blanco ajustado en la cintura por una cinta azul.¹⁰⁰⁸ Como podemos comprobar, el pintor ha respetado bastante la iconografía tradicional.



En el lado derecho del mismo hastial, Garrido ha pintado a la Virgen de Guadalupe. Esta Virgen es del tipo orante, contemplativa y gozosa. Normalmente se la presenta rodeada de rayos solares. Hay que tener en cuenta que esta Virgen tiene mucha devoción en Méjico, donde se manifestó en el siglo XVI a un indio recién bautizado, llamado Juan Diego. Pero la que Garrido nos muestra es la Virgen del pueblo de Cáceres del mismo nombre, y que fue un donativo del papa san Gregorio a san Leandro

¹⁰⁰⁵ Italiana de origen, nació en 1890. De familia humilde, ayudó a su madre en las tareas domésticas. Murió en 1902, asesinada con un punzón por defender su virginidad contra un joven agresor. Véase JIMÉNEZ, Fausto. *Estudios sin publicar*. Archivo parroquial de San Francisco de Sales, Madrid, p. 76.

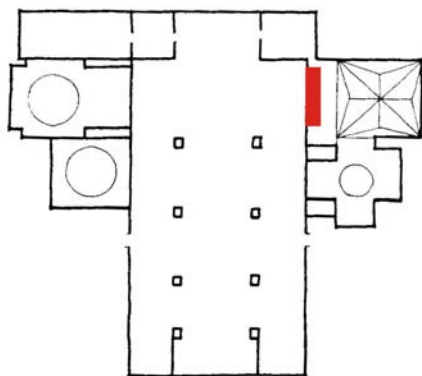
¹⁰⁰⁶ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural que Cabañas realizó en la parroquia de Santa Teresa y San José en 1930, mural analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁰⁰⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., pp. 210-211.

¹⁰⁰⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 89.



de Sevilla en el siglo V.¹⁰⁰⁹ Es del tipo de la Vírgenes negras¹⁰¹⁰, veneradas especialmente en Francia. Normalmente, se encuentran ligadas con relicarios de Vírgenes de la Majestad, y suelen ser estatuas pequeñas, toscamente talladas en madera de cedro u olivo. En la iconografía que generalmente presentan suelen mostrarse con un Niño en brazos, y su vestido es ensanchado en su parte inferior como una pantalla. En cuanto al color oscuro de su rostro, se duda si se debe a causas fortuitas, por el paso del tiempo o por otros factores exteriores¹⁰¹¹.



BRAZO DE LA EPÍSTOLA: En el intradós del arco superior de esta parte del templo, se representan a un ángel que, recostado encima de una nube, sostiene entre sus brazos un gran escudo con corona en el que se representa un pilar con la Cruz de Santiago, en clara alusión a la Virgen del Pilar¹⁰¹². La escena se acompaña de ángeles y querubines.

En el ático se representa a un papa recibiendo una reliquia¹⁰¹³, se supone que de Santiago apóstol.



¹⁰⁰⁹ Cfr. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., pp. 67-74.

¹⁰¹⁰ Hay que recordar que en España existen otras dos Vírgenes negras: la Morena de Montserrat, en Cataluña, y Nuestra Señora de Atocha, en Madrid.

¹⁰¹¹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 102-103.

¹⁰¹² Hay que recordar que la Virgen del Pilar se apareció a Santiago apóstol en Zaragoza, sobre un pilar de jade. Es curioso como ya entre los romanos y griegos, las estatuas de los dioses se emplazaban en pilares muy altos, pues ello significaba que vivían en los cielos. Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 256. Para ampliar sobre esta escena remitirse al mural antes ya citado, y que Enrique Navarro realizó en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar en 1962, obra analizado más adelante en esta tesis doctoral.

¹⁰¹³ Probablemente el papa podría representar a *san Gregorio* o a *san Silvestre*, pues el atributo de ambos es el báculo de doble o triple cruz, lo cual simboliza piedad, firmeza y corrección de los vicios. Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., p. 238.

En el luneto izquierdo de la parte superior se presenta a *santa Catalina de Alejandría*, santa cuya historia fue distribuida por la Leyenda Dorada. Fue una mujer de alto linaje, la cual se convirtió al cristianismo tras la charla mantenida con un ermitaño, declarándose “novia de Cristo”. Con su amplia cultura fue capaz de convertir a cincuenta doctores en un intenso debate, y con argumentos filosóficos. Se la intentó martirizar con una rueda de hojas dentadas, pero un rayo la destruyó, por lo que posteriormente fue decapitada. En la iconografía clásica se la presenta con una corona, como si fuera una princesa real. Normalmente sostiene un libro en sus manos, aludiendo a su ciencia, además de aparecer junto a unas ruedas quebradas por un rayo, aludiendo a su martirio, o con el anillo de los desposorios místicos, así como también suele aparecer la espada de su decapitación o la palma, símbolo de su martirio.¹⁰¹⁴ Con relación a su vestimenta, la encontramos con una túnica y el manto típico de las doncellas romanas, pues era la moda de su época. La paloma se presenta como otro de sus atributos, la cual apareció para ilustrar a la santa en su discusión con los filósofos¹⁰¹⁵.



En el luneto derecho Garrido pintó a San Agustín, representado casi siempre como obispo, con mitra y báculo, aunque no es raro encontrarle con las vestimentas propias de monje, con hábito negro y cinturón de cuero. Sus atributos suelen ser un corazón inflamado, atravesado por una o tres flechas, sostenido en su mano o sobre su pecho.¹⁰¹⁶ Sobre los dos santos se representan a diversos ángeles y querubines, como en las escenas anteriores.

En el hastial inferior, y a la izquierda de una vidriera que representa el *Martirio de Santiago*, se encuentra un mural con la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*.

¹⁰¹⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., pp. 273-284.

¹⁰¹⁵ Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 70-71 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 77-78.

¹⁰¹⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., p. 38. Para ampliar sobre este santo remitirse al mural que Esplandiú realizó en la parroquia de San Agustín en 1950, obra analizado posteriormente en esta tesis doctoral.

Este santo, y de acuerdo con la tradición española que contradice a la leyenda palestina, vino a España a predicar: primero a Cartagena, y luego a Zaragoza, donde se le apareció la Virgen en lo alto de una columna de jaspe, rodeada por un coro de ángeles, y donde le requirió la construcción de la actual basílica. Tras herirse en un pie en Lérida, fue martirizado, y su cadáver fue conducido en una barca a Galicia por unos ángeles, hasta la supuesta tumba en Santiago de Compostela.¹⁰¹⁷ Como vemos en la pintura de Garrido, hay ligeras variaciones, pues la Virgen se aparece ante Santiago para mostrarle una escultura de lo que será la Virgen del Pilar, sin que lleguen a ser la misma persona. Detrás del santo se ha pintado a los apóstoles, hecho que suele ser usual en la representación de esta escena. También observamos que la columna de jade es soportada de forma independiente por unos ángeles, sin que la Virgen se apoye sobre ella.

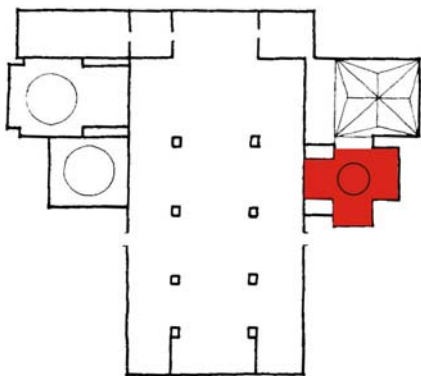


En la parte derecha del hastial otro mural representa a Santiago Matamoros. Hay que recordar que la representación de este santo puede aparecer de tres formas distintas: como apóstol, como peregrino o como Santiago Matamoros. Esta última versión tiene su origen en la leyenda que narra como el rey Ramiro I, rey de Asturias, tuvo una visión donde se aparecía Santiago con un caballo blanco derrotando a los moros infieles. Más tarde en la Batalla de Clavijo, entre los años 834 y 930, el rey obtuvo la victoria contra los musulmanes gracias a su visión.¹⁰¹⁸ La iconografía clásica nos presenta al santo cargando con su espada al aire sobre el ejército infiel, el cual cae derrotado a sus pies.

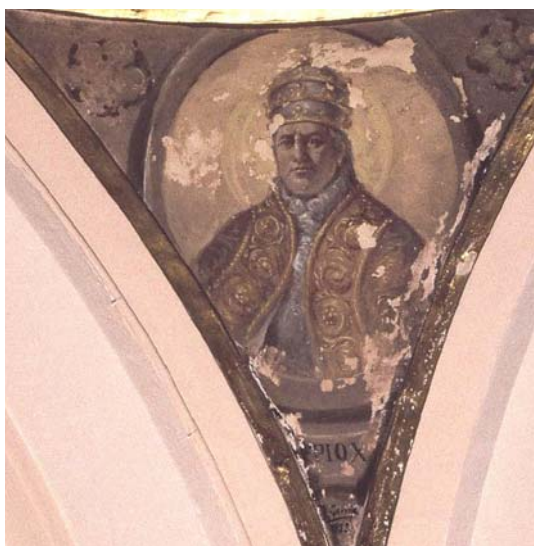
¹⁰¹⁷ Toda esta leyenda es falsa, y fue inventada entre los siglos IX y XI por las ansias de la Iglesia española por poseer como patrón a un discípulo de Cristo. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 170-173.

¹⁰¹⁸ Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la parroquia de Santa Rita en 1959, obra analizado posteriormente en esta tesis doctoral.

Santiago cabalga en un caballo blanco sobre el cielo o bien sobre la tierra, como es el caso de nuestro mural¹⁰¹⁹. Tanto el mural anterior como éste vienen fechados en 1957.



CAPILLA DE SAN JOSÉ: Dicha capilla tiene la planta de cruz griega ochavada, cubierta por una cúpula sobre tambor y con linterna. Empezaremos describiendo las pinturas de las pechinas, donde se ubican las efigies de cuatro papas: *Benedicto XV*, *León XIII*, *Pío IX* y *Pío X*¹⁰²⁰. Todos aparecen con la tiara cubriéndoles la cabeza, con las típicas tres coronas superpuestas, haciendo alusión a la Trinidad o a las tres divisiones del Reino de Dios, y rematada por una cruz en la parte superior. Es un elemento empleado sólo por los papas, y empezó a usarse como ahora lo conocemos en 1315¹⁰²¹. Todas estas pinturas están fechadas en 1952.



¹⁰¹⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 169-183.

¹⁰²⁰ Para ampliar sobre la vida de este último Papa remitirse al mural cerámico que Padrós realizó en la parroquia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizado posteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁰²¹ Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., p. 234.



En el tambor de la cúpula se encuentra la representación de varios santos. En primer lugar Garrido pintó a *san Pedro Nolasco*, santo franco español del siglo XII. Fue cofundador de la Orden de Nuestra Señora de la Merced (mercedarias). Tras fundar varios conventos, viajó a África a rescatar cautivos. Según la leyenda, en su vejez, al estar enfermo fue llevado por ángeles al altar para recibir la Extremaunción, para ser devuelto más tarde a su celda. Se le apareció san Pedro crucificado boca abajo. En la iconografía clásica aparece con el hábito blanco de su orden, y con el escudo de Aragón sobre el pecho. Además, en España, se le suele representar como un hombre anciano y con barba¹⁰²². Como atributos más comunes suele estar acompañado de una cadenas rotas, por alusión a los cautivos redimidos, con un estandarte con las armas de Aragón,



¹⁰²² Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 252.

una cruz de doble travesaño o una rama de olivo.¹⁰²³ Otro atributo suele ser un rayo luminoso con siete estrellas, terminado en una campanilla donde se asoma la Virgen¹⁰²⁴.

A continuación, se representa a *santa María Magdalena de Pazzi*, carmelita florentina del siglo XVI. Esta santa tuvo varias visiones que recuerdan a las de santa Teresa, y en una de ellas se le apareció la Virgen ofreciéndola un velo blanco, símbolo de pureza. También se le apareció *san Agustín*, grabándola en su corazón, en oro, “*Verbum caro factum est*” (*El Verbo se hizo carne*). En una de estas visiones, creyó desclavar a Cristo de su cruz y beber su sangre. Sus atributos más habituales son una corona de espinas y un crucifijo entre dos tallos de lirio en sus manos. También puede presentarse con los instrumentos de la Pasión que Cristo le presentó¹⁰²⁵. Otros atributos pueden ser un corazón en llamas con la corona de espinas, un anillo de los desposorios místicos, o las llagas de su estigmatización en pies y manos. Su lema en vida fue “Padecer, no morir”¹⁰²⁶.



Tras esta santa, nos encontramos con *san Cirilo de Alejandría*, padre de la Iglesia griega del siglo V y patrón de Alejandría y Kiev. Luchó contra la herejía nestoriana, siendo a la vez un antisemita violento y aniquilando casi por completo a la colonia judía de Alejandría en el año 414. A su vez, es invocado contra las “flechas del rayo”, por lo que se grababa su nombre en las campanas, a modo de pararrayos. Al ser doctor de la Iglesia griega se le suele representar con la cabeza cubierta con un velo y con un capucho con cruces. Como atributos lleva una paloma al hombro¹⁰²⁷, o bien una tableta con la representación de la Virgen con el Niño. Asimismo, suele aparecer siempre con una larga barba¹⁰²⁸.

A continuación, tenemos a *santa Teresa de Lisieux o del Niño Jesús*, carmelita descalza del siglo XIX, patrona de la orden. Es la protectora de los misioneros, formando pareja con *san Francisco Javier*. Tuvo una breve vida (22 años) llena de renuncia, amor a Dios con simplicidad de corazón y numerosas enfermedades ofrecidas al bien de las Misiones. Esta santa prometió una lluvia de rosas, simulando gracias del cielo, tras su muerte debido a sus numerosos milagros. Como atributos, además de vestir con el hábito de carmelita, suele llevar un crucifijo y un manojo de rosas en los

¹⁰²³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 77-78.

¹⁰²⁴ Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 77-78.

¹⁰²⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Op. cit., pp. 339-340.

¹⁰²⁶ Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 189.

¹⁰²⁷ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., p. 308.

¹⁰²⁸ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 76.

brazos, donde los pétalos a veces se desprenden y caen sobre al tierra como una lluvia celestial. Su imagen viene dada por algunas fotos suyas que aún se conservan.¹⁰²⁹



Los siguientes figuras corresponden a *santa Teresa de Jesús*, fundadora de la orden carmelita y poetisa del siglo XVI y *san Juan de la Cruz*, primer carmelita descalzo del mismo siglo.¹⁰³⁰

Por último, tenemos las pinturas de la cúpula gallonada, dividida en ocho escenas de ángeles levitando, a modo de techumbre celestial.



¹⁰²⁹ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a al Z*. Op. cit., p. 263 y FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 257.

¹⁰³⁰ Para ampliar la iconografía de *santa Teresa de Jesús* remitirse al mural que Pancho Cossío realizó en la parroquia de Santa Teresa y San José en 1952, y para la de *san Juan de la Cruz*, remitirse al que Reque Meruvia realizó en la parroquia del mismo nombre que el del santo en 1962, ambos analizados más adelante en esta tesis doctoral.



En el ático de la parte superior del altar, nos encontramos con una representación del Espíritu Santo. Entre otras muchas escenas en la iconografía clásica, a veces es usual presentar al Espíritu Santo con símbolos geométricos, como el círculo o el triángulo. En este caso, Garrido se decidió además de por la clásica paloma, por el triángulo, el cual suele ser equilátero, haciendo referencia a la Santísima Trinidad, por lo que es frecuente, a partir del siglo XVII, encontrar en el interior del polígono un ojo único¹⁰³¹. La escena se completa con un nutrido grupo de querubines que vuelan entre densas nubes.



En el ático de la entrada a la capilla, Garrido pintó diversos escudos pontificales y de obispados de la zona, los cuales estén fechados en 1953.



¹⁰³¹ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 40.

Por último, en la parte inferior del retablo, y a ambos lados, el autor pintó dos escenas relativas a san José y la Virgen. La escena de la parte izquierda corresponde a *Los desposorios de la Virgen*, relato del cual nada dicen los Evangelios, por lo que su base narrativa se encuentra en la Leyenda Dorada: el sumo sacerdote quiere dar a María, con 14 años, un esposo, cumpliendo así la ley de Moisés. Para ello convoca a todos los solteros y viudos, para pasar su vara por el elegido, que será José, el cual se niega en principio por verse demasiado mayor para María, pero el sumo sacerdote termina por convencerle. En otra versión, todos los solteros y viudos llevan su vara al templo, esperando un signo divino que señale al elegido. La vara de José será la que florecerá¹⁰³², por lo que los jóvenes se despechan, por considerar a José muy viejo, rompiendo sus varas de manera más o menos violenta. Hay que decir que esta escena se ha representado normalmente en exteriores y no en un templo, pues el matrimonio entre judíos siempre era un contrato civil y no religioso. En cuanto al gesto de los personajes, los novios suelen darse la mano, con la bendición del sumo sacerdote, asumiendo el modo iconográfico francés, pues en el modo italiano San José, con su vara florecida y rematada por la paloma del Espíritu Santo, coloca un anillo a la Virgen. Normalmente el



¹⁰³² Según Réau, esta parte de la leyenda es una copia del relato de la proclamación de Aarón como sumo sacerdote en el Pentateuco (Números, 17). Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 180.

eje de la composición se basa en torno al grupo ternario en pirámide formado por el sumo sacerdote, la Virgen y san José, colocándose a los lados las compañeras de María



y los pretendientes despojados.¹⁰³³ Como podemos comprobar, Garrido se decide por una mezcla de la historia iconográfica del tema, sin aportar nada nuevo.

La escena del lado derecho corresponde al *Tránsito de San José*. Su muerte se produjo antes de la Pasión, en el año 111, y estuvo asistido por la Virgen y Cristo, el cual le suele ofrecer una mano mostrándole el cielo y cerrando sus ojos. Encima de la cabeza del anciano planean varios ángeles y, en ocasiones, uno sostiene una vara florecida recordando la escena anterior, lo cual es representado fielmente por Garrido en la esquina inferior derecha de su mural. También es frecuente representar a los arcángeles Miguel y Gabriel tomar posesión de su alma, lo cual es espiado por el diablo, pero en nuestro caso es el arcángel Gabriel el encargado de recoger su alma sujetando su cuerpo, sin que aparezcan más personajes. También es usual pintar al lado sus instrumentos de carpintero, indicando que trabajó hasta el último día¹⁰³⁴, detalle no apreciado por nuestro autor. Como vemos, Garrido ha escogido de la iconografía clásica

¹⁰³³ Cfr. ibídem, pp. 179-181.

¹⁰³⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G ala O*. Op. cit., p. 170.

lo más general, dejando de lado lo que él consideró más superfluo. Este mural, junto al anterior, están fechados en 1954.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como hemos podido comprobar a lo largo de todas las pinturas de esta parroquia, Garrido no aporta ningún tipo de innovación, ni en el terreno plástico, ni en el técnico, ni mucho menos en el iconográfico. Esto hace que su obra se haya creado de acorde a las pautas artísticas más comprometidas de su época, lo cual evidencia una vez más que la Iglesia encargaba el mayor número de obras a artistas que estaban totalmente fuera de la vanguardia, no ya internacional, sino también nacional. Todos estos murales demuestran el poco interés de la Iglesia española por decorar sus templos con un arte digno de su tiempo, y que sea ejecutado por artistas de categoría que estén comprometidos con la labor investigadora y realmente creativa de dicho arte.

Lógicamente, al realizar todos los murales con ese carácter del pasado su integración con la arquitectura del templo no desentona, y se puede decir que es correcta, pero no la calidad de las obras, la cual es muy baja, sobre todo si las observamos desde el prisma de una investigación comprometida con la vanguardia artística de su tiempo. La Iglesia adoptaba con este tipo de arte una imagen anclada en el pasado, error que conllevó el progresivo abandono de los templos de un gran número de creyentes, los cuales no comenzaba a sentirse cómodos por estar rodeado de un arte decadente cuando iban a orar. La Iglesia no quería darse cuenta de este error, o más bien no lo percibía como tal, y la renovación del arte español demandaba personas comprometidas con esta tarea, las cuales tardaron todavía algún tiempo en aparecer. Estos murales son, por tanto, un claro ejemplo de la degradación del arte sagrado en las iglesias españolas, tanto en los años cuarenta como en la década de los cincuenta, exceptuando muy pocos casos.



Brazo del Evangelio



Brazo de la Epístola



Capilla de San José



Retablo y nave central

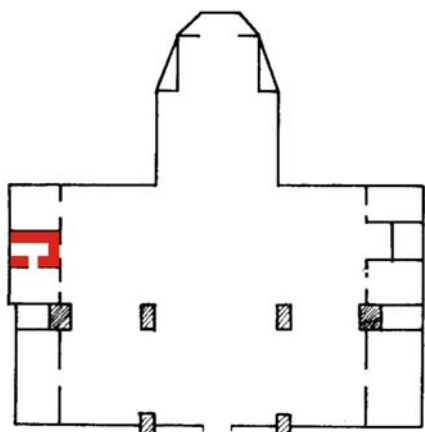


HALGO, Manuel

Parroquia de San Martín Obispo
SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS
- Capilla del Tesoro (1947-56) -



• FICHA TÉCNICA

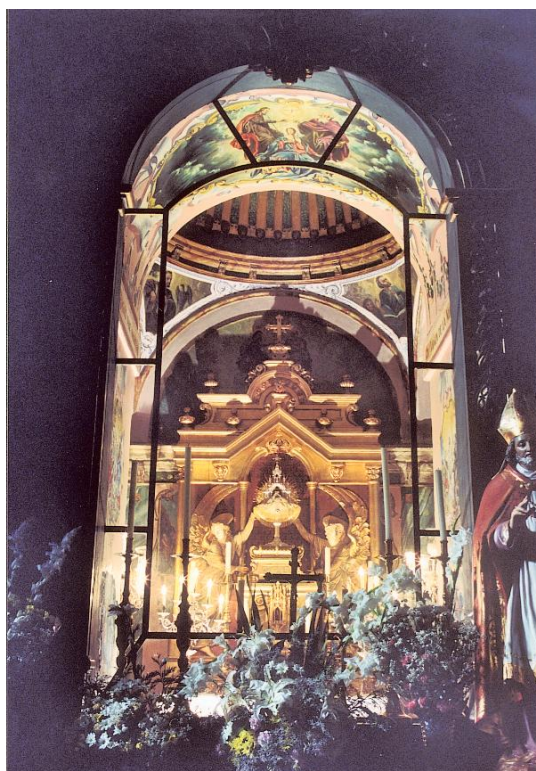


Este templo se empezó a construir en el siglo XVI por Juan de Herrera, quien abandonó este trabajo debido al encargo de Felipe II en El Escorial, continuándose su construcción hasta 1582, y siendo reformado en el siglo XIX y en la posguerra española.¹⁰³⁵

El interior del templo es de gran interés arquitectónico y artístico, pero debido a obras de restauración no podemos actualmente contemplar el estado de la Epístola, con una escasa luz de obra. Sin embargo, si pudimos comprobar como unas pinturas que Manuel Hidalgo realizó en los años 40

en el intradós del arco de la parte del crucero están actualmente destruidas, a causa de las humedades y la falta de conservación.

En el lado del Evangelio se abre la llamada capilla del Tesoro del pueblo. Actualmente, para acceder a esta capilla hay que pasar necesariamente por un pequeño baptisterio, y tanto éste como la capilla están llenos de diversos materiales de mobiliario, correspondiente a la zona en obras, por lo que resultó bastante complicado analizar los murales allí realizados. La capilla se abre hacia la nave central por medio de un retablo-vitrina, cerrado por un arco de medio punto. Decorado con diversos motivos ornamentales. La capilla es de planta cuadrada y de reducidas dimensiones, con cúpula sobre pechinas, y todo está profusamente decorado por las pinturas de Hidalgo.



¹⁰³⁵ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 200-206.

La técnica empleada por el artista fue la pintura al fresco, teniendo un estado de conservación bastante aceptable. Lo que es lamentable es la iluminación, muy escasa y antigua para la cantidad de pinturas que hay en el interior, por lo que su contemplación se hace muy penosa, sobre todo en algunos rincones, dando la sensación de estar en un sitio lúgubre e incómodo.

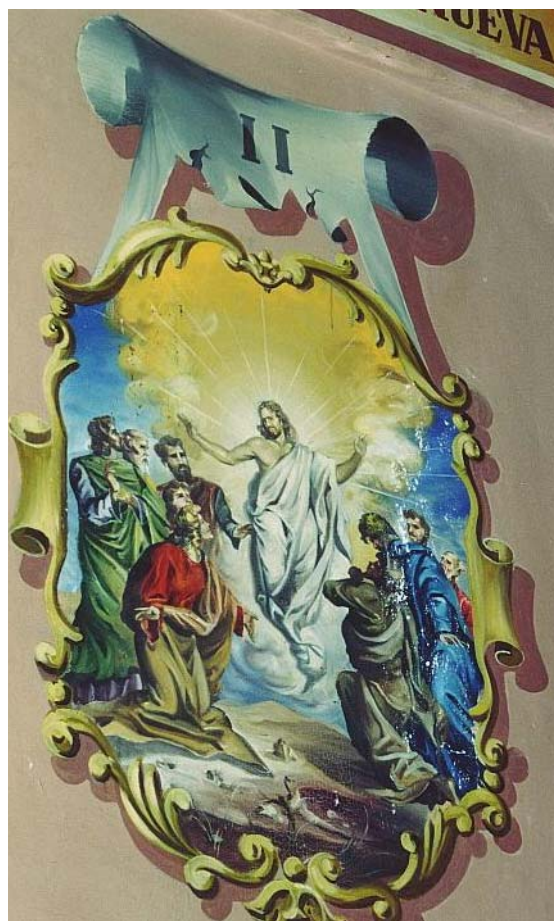
- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como las pinturas son variadas vamos a distribuirlas por su situación, diferenciando entre: a) el arco del retablo-vitrina, b) el lado izquierdo del retablo, c) el lado derecho del retablo y zona de paso, d) pechinas y cúpula.

ARCO DEL RETABLO-VITRINA: En la embocadura del arco de la capilla, que comunica con la nave central, encontramos la representación de los *Misterios Gloriosos del Rosario*: *Resurrección* y *Pentecostés* a un lado, *Ascensión* y *Asunción de la Virgen* en otro, y rematado todo ello por la *Coronación* en la parte superior. La mayoría de estas pinturas son copias de otros autores, y prueba de ello es la *Coronación*,¹⁰³⁶ burdamente copiado del mismo cuadro que el Museo del Prado posee de Velázquez.

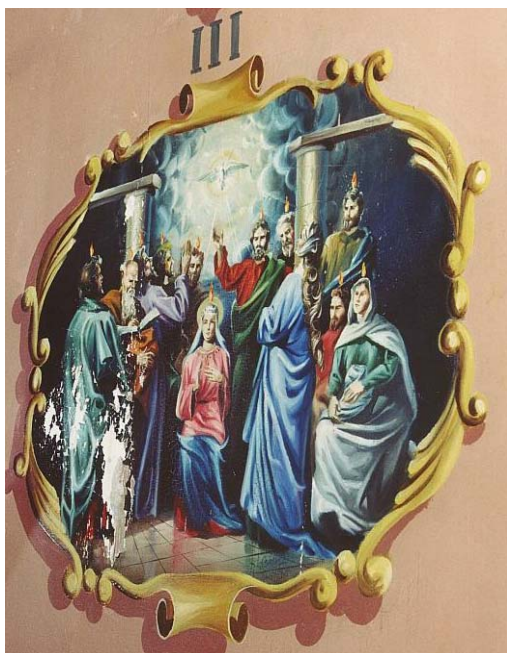


Resurrección



Ascensión

¹⁰³⁶ La iconografía clásica de todas estas escenas está tratada en diferentes murales, anteriores o posteriores a éste, a lo largo de esta tesis doctoral, por lo que no hay más que remitirse a ellos para ampliar información. Además, como su aportación a la iconografía tradicional cristiana es nula, siendo la mayoría de las pinturas copias de otros autores, no merece la pena pararse a analizar cada una de las escenas.



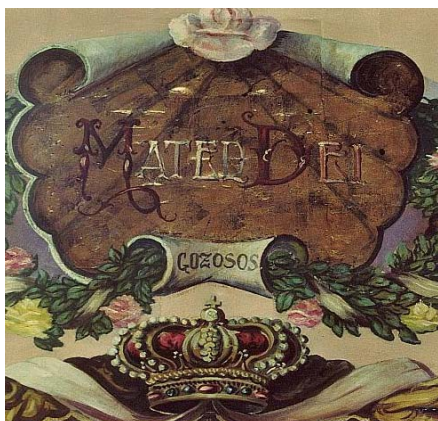
Pentecostés



Asunción



Coronación



LADO IZQUIERDO DEL RETABLO: En este lugar se disponen los *Misterios Gozosos*: *Anunciación*, *Visitación*, *Presentación en el templo* y *Disputa del Niño*. En el arco superior de medio punto se ubica una escena de la *Natividad*. En el centro de las escenas anteriores se encuentra una representación de la *Virgen Inmaculada*, rodeada de los símbolos de la “Letanía Luterana”.



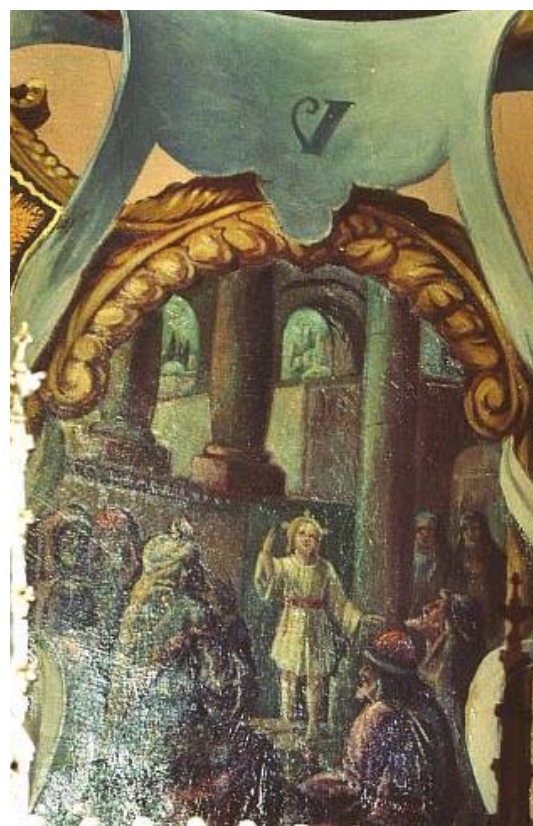
Anunciación



Visitación



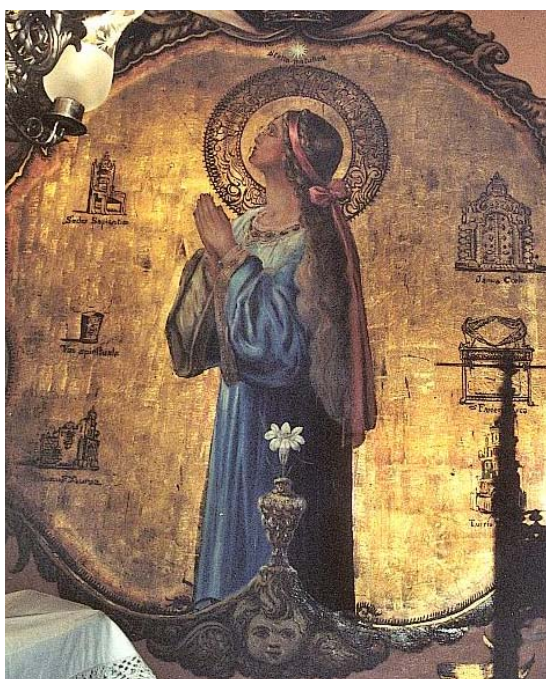
Presentación en el Templo



Disputa del Niño



Natividad



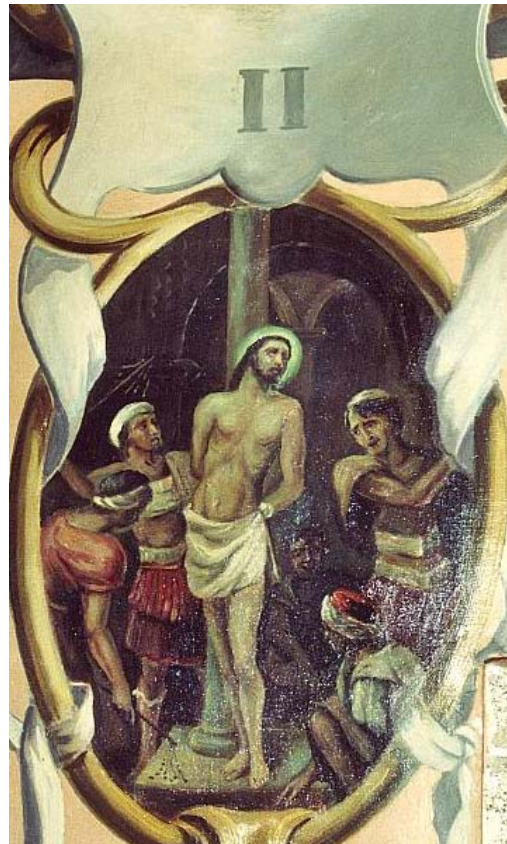
Virgen Inmaculada



LADO DERECHO DEL RETABLO: En esta zona fronteriza con el baptisterio, y donde se encuentra la arquitrabada puerta de acceso, se disponen los *Misterios Dolorosos*: *Oración en el Huerto*, *Flagelación*, *Coronación de Espinas* y *Camino del Calvario*. En el arco superior de medio punto se encuentra la *Crucifixión*.



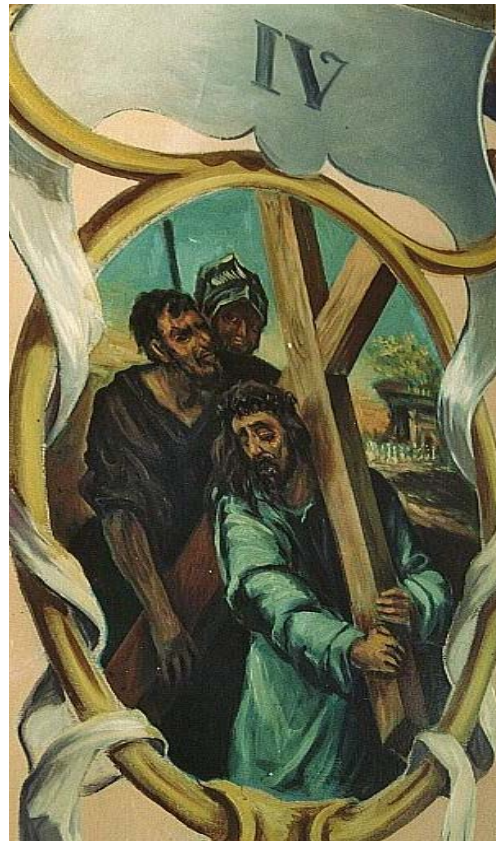
Oración en el Huerto



Flagelación



260 *Coronación de Espinas*



Camino del Calvario



Crucifixión

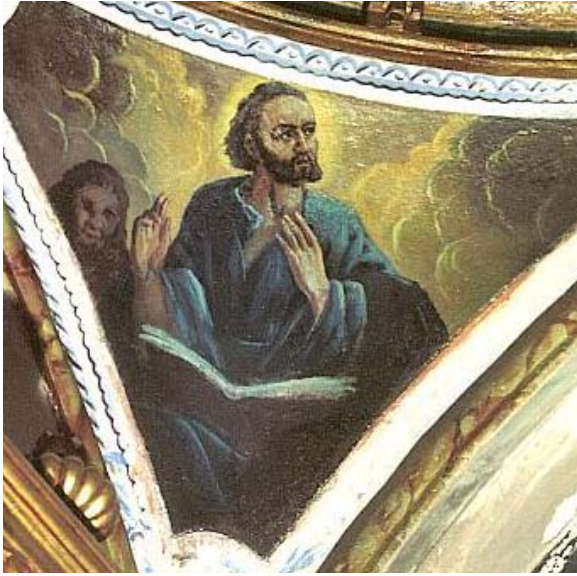
PECHINAS Y CÚPULA: En esta zona el pintor ha pintado la clásica disposición de los evangelistas, cada uno en su pechina. El casquete de la cúpula se remata con una paloma, en representación del Espíritu Santo, y un anagrama mariano.



San Juan



San Mateo



San Marcos



San Lucas

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Estas pinturas siguen demostrando, como los murales del anterior autor, que el arte de la Iglesia estaba totalmente estancado en el tiempo, mientras el arte profano de la época estaba inmerso en las diferentes vanguardias, exceptuando a los académicos. Hay que tener en cuenta que las últimas pinturas están fechadas en 1956, y por estas fechas ya se habían realizado diversas actuaciones más modernas y atrevidas incluso dentro del arte sacro, sobre todo europeo. En muchos lugares de España la Iglesia seguía imbuida en un anacronismo estético y cultural que no correspondía con las inquietudes de los artistas más comprometidos con su trabajo, por lo que resultaba muy difícil contar con



artistas de calidad, pues su forma de hacer distaba mucho del gusto estético caduco y rancio de la mayoría del clero español. Por lo tanto, aunque la integración de las pinturas sea correcta con su entorno arquitectónico, pues todo el conjunto parece creado en otra época, la calidad de los murales es bastante mala, y el pintor se ha limitado a realizar copias con pésimo gusto de cuadros de artistas más afamados en la historia de la pintura religiosa. La verdad es que estas obras no merecen mayor comentario, sino es para denunciar de nuevo la penosa situación en la que se encontraba el arte sacro español del momento



2) Segunda etapa: 1950-1964

"Al fin y al cabo, es de lógica pedir al hombre, imagen de Dios, que su obra se asemeje a la obra de Dios"¹⁰³⁷

2.1. Arte Sacro: la etapa preconiliar

2.1.1. Los primeros síntomas de reforma y la nueva arquitectura sacra.

A partir de los años 50 comienzan a desarrollarse con fuerza las primeras voces denunciando esa decadencia del arte sacro comentada anteriormente, llegando a situaciones conflictivas entre los sectores más progresistas de la Iglesia. Ya en los últimos años de la década anterior, y tras el final de la segunda guerra mundial, comenzaron a aparecer en la Iglesia dudas sobre la necesidad de acercamiento a la cultura moderna, aunque se seguía manteniendo una excesiva prudencia¹⁰³⁸. De esta manera, se comienzan a valorar nuevas características en la construcción de los templos, como son su relación con la arquitectura moderna, teniendo en cuenta la sensibilidad de la época, o la adaptación a la funcionalidad de la nueva liturgia naciente. Se veía necesario una profunda revisión y renovación del arte sacro, sobre todo tras el gran vacío que se había producido durante los primeros años del siglo. Evidentemente esto trajo grandes polémicas, por lo que la realidad del cambio se llegó a afrontar en algunos países mejor que en otros:

“Mientras Roma proseguía sin desfallecer su obra de eternidad, las cristiandades se esforzaban por modelar su rostro temporal, en el sufrimiento, la inquietud y la disputa. Alemania y Austria, Suiza y Francia, eran las primeras que habían comprendido la urgencia de responder a la espera informada de los creyentes, y hasta de los incrédulos. Pues, en nuestros días, el problema plástico del arte sagrado desborda las fronteras exactas de la fe. Llevamos en nuestra alma un vacío que la vida moderna hace más intolerable y que exige ser llenado. Tal vez nunca, en ningún tiempo de la historia humana, hemos tenido de esta necesidad una conciencia tan abrasadora”.¹⁰³⁹

Por otra parte, en el terreno de las artes plásticas, se inauguran en el año 1950 dos importantes exposiciones; por un lado se celebró en el Museo de Arte Moderno de París un certamen de Arte Sacro, con polémica y diferentes discusiones por las obras presentadas por artistas de vanguardia; también se celebró en Roma una exposición

¹⁰³⁷ RIBAS Y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*. Op. cit., p. 369.

¹⁰³⁸ El papa Pío XII nos dice: "No se debe despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquellas (obras plásticas); pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo por una parte, y el exagerado simbolismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y el gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados misterios...". Encíclica "Mediator Dei", promulgada el 20 de noviembre de 1947. Recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 127. En la misma encíclica, Pío XII también dice que "... de forma que también él (refiriéndose al arte moderno) pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la Fe Católica". Recogido en NIETO GALLO, Gratiniano. *I. Evolución del arte cristiano. II. Concilio Vaticano II y su preocupación por la renovación del arte sagrado*. Op. cit., p. 546.

¹⁰³⁹ OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 116.

internacional con la misma temática, y con el mismo resultado de polémica y debate, lo cual preparaba el ambiente para poder pensar en una renovación.

En Francia, surgen dos importantes personalidades, como son Alain Couturier¹⁰⁴⁰ y el padre Regamey, que impulsaron la renovación del arte sacro de tal modo que sus ideas y acciones tuvieron repercusión en toda Europa¹⁰⁴¹. Defendían la intervención del arte y la arquitectura moderna para poder salir de la degeneración artística de lo religioso, con la decadencia de las imágenes y lo tradicional. Incluso llegaron a la conclusión de que es imposible pensar en un arte sacro actual de calidad si no está en estrecha relación con el arte profano del momento, lo cual levantó muchas voces contrarias dentro de los defensores de la tradición¹⁰⁴². Gil nos comenta al respecto que “las objeciones planteadas por la mayor parte de la curia al arte abstracto eran contrarrestadas por Regamey y Couturier con la afirmación de que las disposiciones formales intensas podían alentar la concentración espiritual”¹⁰⁴³. Hay que tener en cuenta que Couturier tuvo los primeros contactos con Le Corbusier, en estos años 50, para construir la iglesia de Ronchamp, templo emblemático en esta renovación el arte sacro. En España, los escritos de ambas personalidades se canalizan a través del padre Alfonso Roig, el cual destacó por ser un gran luchador para la introducción del arte abstracto en las iglesias, realizando una gran labor a favor de la comprensión y “asimilación Poética abstracta / Metafísica religiosa”¹⁰⁴⁴ de este tipo de arte.

Con relación a la arquitectura, hay que tener en cuenta que en estos años se construyen tres templos cuya decoración corrió a cargo de artistas de vanguardia, no necesariamente católicos pero sí de calidad, que sentarán un importante precedente en el arte religioso europeo: la Capilla de Vence (decorada por Matisse), la Parroquia d'Assy (también con participación de artistas vanguardistas como Matisse, Chagall, Rouault, Bonnard, Braque, Leger, Lipschitz, Lurçart y Richier)¹⁰⁴⁵ y el templo de Audicourt (más

¹⁰⁴⁰ Con relación al padre Couturier, Ochsé opina que “... fue sincero, no queda lugar a dudas. Su comprensión del arte le hacía atractivo a los inventores de la forma, incluso a aquellos a quienes el cristianismo dejaba indiferentes. Su gran mérito es haber sido un mediador entre los artistas y la Iglesia, y haber hecho posible nuevamente lo que, desde el Romanticismo, ya no lo era”. *Ibídem*, p. 82.

¹⁰⁴¹ Como se dijo en el apartado anterior, tanto el padre Couturier como Regamey dirigieron ya a finales de los años 30 (1937-39) la revista francesa *L'Art Sacré*, publicación que defendió al arte contemporáneo como garantía de calidad en el arte sacro.

¹⁰⁴² El padre Regamey opinaba que “si los teólogos exigen el sacrificio del arte vivo – como impuro e inadaptado a los valores cristianos –, hay que renunciar al arte sagrado. No vamos a cultivar en una redoma un arte cristiano intemporal”. *Ibídem*, p. 96.

¹⁰⁴³ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 198.

¹⁰⁴⁴ UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Istmo. Madrid, 1982, p. 147.

¹⁰⁴⁵ En esta Iglesia es donde surgió la polémica al exponer el Cristo crucificado de Richier comentado en la primera etapa. Cuando el obispo ordenó retirar el Cristo a causa de las protestas de los fieles, se creó por otra parte un cierto malestar en el interior de la Iglesia provocando polémicas. La Iglesia fue construida entre 1937 y 1938, pero la decoración fue posterior. Ochsé nos cuenta al respecto que “... las multitudes se precipitaron en masa para ver con sus propios ojos cómo nuestros monstruos sagrados: Matisse, Bonnard, Leger y Lurçart habían pactado con... lo sagrado. A partir de este momento, Nuestra Señora de Assy fue durante algunos semestres, la iglesia manifiesto de mediados del siglo XX. Pasiones y partidos se enfrentaban en ella. Un crucifijo de bronce esculpido por Germaine Richier se convirtió en la apuesta dramática de una nueva querrela de las imágenes. ¿Quién lo hubiera creído, en 1950?”. OCHSÉ, Madeleine. Op. cit., p. 80. Clérigos como el padre Regamey dijo en 1951, con relación a la participación de los artistas contemporáneos en este templo, que “los responsables, que eran absolutamente ajenos a la preocupación de ser *avanzados*, quisieron honrar a Dios ofreciéndole lo mejor que tiene el arte vivo, es decir, obras debidas a alguno de sus mejores artistas. Pensaron que, haciendo esto, servirían del mejor modo posible al pueblo fiel, porque hay que esperar de las intuiciones de los *genios* más vivos en sus

abstracta, con participación de Bazaine y Leger). También continúa la edición de algunas publicaciones, como la revista *L'Art Sacré* en Francia (dirigida por religiosos dominicos desde los años 40), que se dedicaron a influir y a promover la participación de artistas contemporáneos. Aunque esto no quiere decir que dichas obras no crearan polémica y debates dentro y fuera de la Iglesia¹⁰⁴⁶. Así pues, a partir de 1950, nacen las controversias y discusiones alrededor del arte sacro en todos los estamentos, los cuales quieren tener el protagonismo único de la renovación, con distintas clases de intereses¹⁰⁴⁷.

Según nos comenta Plazaola, este impulso renovador se debe a tres causas fundamentales: la aceptación de las nuevas técnicas, el nuevo movimiento litúrgico y los principios del Concilio Vaticano II¹⁰⁴⁸. Con esto, y dentro de la arquitectura, el nuevo templo religioso, además de ver aumentado su carácter simbólico, también tiende hacia formas más universales, llevando esto a edificios que podían tener un carácter multifuncional más que individual:

“El debate en torno a las formas de los edificios desde el momento en el que se considera la posibilidad de imágenes que trascienden el ámbito de lo local para convertirse en códigos formales universales, el rechazo a lo individual y la rendición a los poderes de la producción mecánica, han favorecido durante el siglo XX, la dificultosa defensa de los valores particulares de los tipos. Así, en determinados ámbitos teóricos se ha considerado inútil la diferenciación entre una iglesia, un teatro, o una casa. A esto hay que añadir una circunstancia que se da cuando finaliza la II Guerra Mundial y los rígidos cánones del racionalismo se diluyen en la particularidad de múltiples opciones experimentales. Entonces la imaginación de algunos arquitectos se lanzó hacia juegos formales en los que el templo se relacionó con situaciones ajenas que acabaron por crear un vasto repertorio expresivo, a veces interesante como ensayo plástico”.¹⁰⁴⁹

Por otro lado, también se seguía otra línea racionalista pura, iniciada en los años anteriores, que intentaba simplificar los edificios a su máxima expresión con la mayor sencillez formal y estructural, partiendo de formas geométricas, con el fin de que dichos edificios fueran de una percepción fácil y directa, defendiendo estas tesis arquitectos como Le Corbusier. Así, surge una nueva concepción de la arquitectura religiosa que influirá posteriormente en los artistas plásticos y su decoración en los templos, pues como nos comenta el historiador Díaz Quirós, se perseguía “... una línea tendente a la sobriedad, a la profética contención en el uso de imágenes, a una limpieza de volúmenes y espacios...”¹⁰⁵⁰. A esta nueva concepción se unió el problema de la capacidad de estos templos para combinar los sentimientos de una comunidad:

creaciones, las obras que alcancen a las almas en su vida más profunda y más resplandeciente”. Ibídem, p. 83.

¹⁰⁴⁶ Con la capilla de Vence también se abrió el debate sobre la conveniencia o no de la participación de artistas agnósticos en el arte sacro.

¹⁰⁴⁷ Es interesante observar la descripción que hace de la situación el investigador Ochsé, el cual comenta que “en algunos meses, la querella había adquirido proporciones metafísicas (...) Los comerciantes de objetos piadosos defienden una producción amenazada de descrédito, los artistas luchan por su ideal, pero también por su pan de cada día, los ateos aprovechan el desorden y apoyan a la vanguardia, pues suponen, por lo bajo, que quebranta los fundamentos de la iglesia, los tradicionalistas denuncian la maniobra, claman contra el blasfemo, atraen los rayos de Roma sobre los culpables, los mismos clérigos están divididos y – lo que es más grave – cada parte se erige en campeón de una fe que cree en peligro...”. OCHSÉ, Madeleine. Op. cit., p. 91.

¹⁰⁴⁸ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit., p. 96.

¹⁰⁴⁹ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 136.

¹⁰⁵⁰ DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 452-453.

“Lo que se ponía de manifiesto entonces, no era otra cosa que una discrepancia entre las respuestas físicas y psíquicas ante los edificios, o dicho de otro modo, que la arquitectura basada sólo en el análisis objetivo resultaba definitivamente imposible emocional, técnica y lógicamente, algo que con toda seguridad no estaba previsto entre quienes estaban tratando de justificar su efecto con una mentalidad positivista”.¹⁰⁵¹

También es importante destacar que se comenzó a pensar en introducir el concepto de funcionalismo en los templos de una manera más o menos estricta, hecho que traería muchas consecuencias dictadas posteriormente por el Vaticano, como la economía formal, el despojamiento de todo lo superfluo y la expresión del edificio para el fin que tenía destinado.

Al final de los años 50 surgió una crisis de este racionalismo, y nacieron diversas líneas de actuación que huían de una estética geométrica y trabajan más cerca de líneas formales imaginativas. Perdieron presencia conceptos como el espacio “y ganaron protagonismo instrumentos como la luz y los materiales. Al experimentalismo en el que se sumergía entonces la arquitectura colaboraron el avance de la técnica y las corrientes plásticas del momento”.¹⁰⁵² Hubo mucha variedad y soluciones adaptadas a cada problema, pero la preocupación de la Iglesia seguía residiendo en si esto se hacía en beneficio de la funcionalidad litúrgica del templo:

“La arquitectura del templo se vio muy condicionada por esta situación que para algunos podía llevar a situaciones exageradas de *artisticidad*. Poco recomendables para un edificio encomendado a Dios. En todos los países proliferó la construcción de iglesias, y al mismo tiempo prosperaron banales discusiones sobre cómo debían servir a la función sagrada siendo modernos y qué cualidades decían de tener para expresar dicha modernidad”.¹⁰⁵³

Por otro lado, nos encontramos con una línea que propuso la creación de edificios aprovechando y sirviéndose de la evolución tecnológica contemporánea, estilo ligado al futurismo.¹⁰⁵⁴ También conviene destacar, pues tenemos algún templo en Madrid, otra línea que se apoyaba en el desarrollo de la ingeniería, con el uso del hormigón como material ideal para sugerir formas plásticas muy convenientes para edificios de culto¹⁰⁵⁵. Además nació un problema ante la integración de las artes, pues la actitud de muchos arquitectos hizo que intentaran acaparar todo el espacio, sin contar con otros artistas ni otros recursos plásticos distintos a la propia arquitectura como creadora de espacios¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵¹ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 147.

¹⁰⁵² *Ibídem*, p. 212.

¹⁰⁵³ *Ibídem*, p. 212.

¹⁰⁵⁴ Con relación a esta línea, Gil dice que “el fundamento de este ideal estaba en el rechazo a los modos de diseño tradicionales y en la sustitución por proyecciones hacia el futuro auspiciados por la fe en la tecnología. Las leyes de los nuevos materiales de construcción debían inspirar, según los futuristas, una nueva plástica, a partir de la cual lo elemental y lo estático del pasado encontrasen un relevo de lo ligero y lo práctico”. *Ibídem*, p. 157.

¹⁰⁵⁵ Destacando en España arquitectos que desarrollaron esta línea de trabajo, como Félix Candela o Eduardo Torroja, Gil nos comenta que, con este estilo, “... se afirmaron las tendencias neoexpresionistas justificadas por la evolución de la ingeniería, que pretendía apartarse de la *mecanicista* ortogonalidad de los pilares y vigas. Fueron características de este debate el interés por la estructura como uno de los factores ordenativos del diseño, el consiguiente descubrimiento de posibilidades formales contrarias a los elementos estáticos propagados por la modernidad ortodoxa, así como el empleo expresivo de los materiales; aunque las investigaciones más intensas se centraron en el tratamiento de las cubiertas, ya que se comenzaron a valorar los amplios medios que ofrecía la utilización del hormigón en la génesis de sus formas”. *Ibídem*, p. 159

¹⁰⁵⁶ Interesante es la opinión de Crippa al hablar de algunos arquitectos del momento: “... han pretendido acaparar todas las dimensiones del arte. También porque tenían un sueño positivo, el de cambiar el

Dentro de esta diversa actividad arquitectónica, destacan, tras la segunda posguerra europea, los arquitectos alemanes e italianos, además de los pertenecientes a países nórdicos.

Además de los conceptos arquitectónicos, hay que decir que también surgen otros debates durante estos años. Por un lado, sobresale la tesis, que muchos comienzan a defender, que propone como la mejor solución para renovar el arte cristiano el encargo de obras sacras a artistas geniales, con fe; si no la tuvieran se prefiere a dichos genios sin fe que a los que la tengan siendo artistas mediocres¹⁰⁵⁷. Asimismo, empieza a plantearse la validez del arte abstracto, aunque dentro del seno de la Iglesia se rehuye de este estilo por ser motivo de separación, incomprensión y rechazo del pueblo, y como ejemplo de esta idea valga la opinión de Hernández:

"La gran masa del pueblo los recibe frecuentemente con ironía o con desdén, porque no alcanza su significado o le otorga otro muy distinto al definido por el artista. Si ello es muy grave motivo de preocupación, por la extensión que cada día adquiere el fenómeno, ya que es peligroso el divorcio entre el pueblo y gran parte del arte de vanguardia, se comprende la actitud severa de la Iglesia, que, lejos de ahuyentar a los hombres, pretende atraerlos valiéndose, entre otros instrumentos, de los recursos espirituales de que dispone un arte comprendido, gozado y amado"¹⁰⁵⁸.

Sin embargo, existe la preocupación de que el arte sacro sintonice con la nueva sociedad, adecuándose a los tiempos reinantes, siendo a la vez lo más universal posible¹⁰⁵⁹. Ya desde finales de los años 40 se pensaba que no era conveniente usar estilos de épocas pasadas, pues de estos tiempos sólo hay que aprovechar la experiencia, asumiéndola para crear nuevas formas y modos de expresión:

"Tampoco creemos lícito reproducir las obras de estilos pasados, ya servilmente, ya limitándonos a remedos. Tal regresión es como si en vez de concretarse el arte, se extendiera a todos los órdenes de la vida, y, olvidando lo aprendido en los últimos siglos, quisiera plantarnos en mitad del doce o del catorce (...) Por lo tanto, ¿no debe extraer cada cual de su propio espíritu expresiones artísticas y, sea pobre, sea titubeante, dirigirse a Dios en el propio lenguaje y no en el trasnochado de otros tiempos?"¹⁰⁶⁰.

Por lo tanto, además de la abstracción, que no se percibe universalmente aceptada por el pueblo, también se comienza a rechazar los estilos excesivamente realistas y las obras realizadas en serie en las fábricas¹⁰⁶¹. Con esto se destaca que el problema del arte

mundo...". CRIPPA, María Antonieta. *Arte y mensaje cristianos, hoy: la emersión de lo sacro*. Op. cit., p. 79.

¹⁰⁵⁷ Este debate sobre la conveniencia de que los artistas agnósticos participen en el arte sacro ha sido expuesto en el segundo apartado (referente a los artistas) de esta tesis doctoral.

¹⁰⁵⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 547.

¹⁰⁵⁹ El mismo Hernández nos dice: "El arte sagrado será (...) la expresión adecuada al lugar y al tiempo de los conceptos sobrenaturales vistos con el mayor sentido universal posible en la relatividad humana, acomodándose a la doctrina de la Iglesia católica y valiéndose de recursos materiales que conduzcan al logro fácil del propósito". *Ibidem*, p. 554.

¹⁰⁶⁰ DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 12.

¹⁰⁶¹ Con relación a las nuevas obras aceptadas por la Iglesia, Hernández nos dice que "... caerían fuera de esta definición las formas abstractas, sólo aptas para minorías muy bien formadas, ordinariamente de eclesiásticos; las excesivamente realistas, porque conducirían a una populachería que no va bien con la sociedad del Catolicismo (...), y las estereotipadas o de moldes, porque son obras industriales que de manera estandarizada se han lanzado al mercado como cualquier otra fabricación". HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte Sagrado*. Op. cit., p. 554.

sagrado es mantener un equilibrio entre las ideas y los medios, para expresarlos plásticamente, teniendo en cuenta que estos últimos deben estar en sintonía con la Iglesia y con el pueblo cristiano. Por esta razón, muchos autores no ven que la evolución de este nuevo arte sacro sea lo suficientemente importante, pues se sigue denotando, como en la primera mitad del siglo XX, que la profunda crisis que arrastra este arte continúa basándose en la sobrevaloración de la individualidad por parte de la sociedad, lo cual perjudica gravemente a los intereses de la comunidad cristiana, sobre todo si nos referimos a los actos litúrgicos¹⁰⁶².

2.1.2. La actuación de la Iglesia

Con este panorama, y con algún que otro nuevo enfoque, la Iglesia decide dictar en 1952 nuevas normas para regular el arte sacro y así para poder sacarlo de su crisis, naciendo la Instrucción "De Arte Sacra"¹⁰⁶³. Entre la nueva normativa se puede destacar lo siguiente: se decide que los encargos de las nuevas obras pictóricas o escultóricas sean asumidos por artistas expertos, con una mínima formación religiosa que los haga idóneos para "expresar la fe y la piedad sincera"¹⁰⁶⁴; se dictan también unas condiciones previas para componer las Comisiones de Arte; se hace un requerimiento para formar al clero artísticamente¹⁰⁶⁵; y también se hace resaltar la prescripción de las obras de carácter industrial¹⁰⁶⁶. Así, en la posguerra de la segunda guerra mundial la Iglesia empieza a plantearse la entrada del expresionismo, el cubismo o el arte abstracto. También se empezó a aceptar la idea, como se ha comentado anteriormente, de que era mejor encargar las obras a grandes artistas, aunque no fueran significativos por su fe, que llenar los templos de obras mediocres de artistas devotos. Asimismo, se comenzó a comprender que el arte no figurativo podía desempeñar su papel en las funciones de un templo cristiano. Sin embargo, seguía existiendo demasiada intransigencia por muchos sectores eclesiales con relación al arte moderno y sus nuevas formas, por lo que en la

¹⁰⁶² En concreto, autoras como Laurent opinan que "la dificultad actual de representar no sólo los sacramentos, sino toda la liturgia, prueba que el arte cristiano atraviesa una crisis. Debe traducirse la Encarnación en una época en la que el hombre renuncia a representarse a sí mismo. Debe expresar sacramentos en una civilización de la que se ha excluido lo sagrado. Debe celebrar una comunidad en un tiempo que no conoce más que una polvareda de individuos". LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 93.

¹⁰⁶³ Esta instrucción fue promulgada por la Sagrada Congregación del Santo Oficio el 30 de junio de 1952 (*Suprema S. Congregatio S. Offici, Instructio ad locorum ordinarios: "de arte sacra"*. *Acta Apostolicae Sedis XIX*, 1952), con lo que se intentaba fijar las normas fundamentales para la representación del Arte Sagrado en los templos católicos.

¹⁰⁶⁴ En concreto la orden decía lo siguiente: "Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que aventajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sincera". Recogido en AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p. 273.

¹⁰⁶⁵ El artículo que hace referencia a este tema dice: "Se ha de procurar que los aspirantes a las Sagradas Órdenes reciban en las clases de filosofía y teología una instrucción en el arte sagrado". Recogido en CAMPRUBÍ, Francisco. *El arte sacro en el plan de estudios de los Seminarios y Casas Religiosas de formación*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 405.

¹⁰⁶⁶ La orden referente a esta idea dice lo siguiente: "... prohíban severamente que se expongan a la veneración a los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipadas". Recogido en AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Op. cit., p. 273.

mayoría de las ocasiones era muy difícil que estas instrucciones se llevaran a cabo¹⁰⁶⁷; incluso, en las mismas instrucciones, se manifestaba que el arte sagrado no debía amoldarse al arte contemporáneo sino, al contrario, era éste el que debía adecuarse al arte sagrado:

“No tiene ningún peso lo que algunos objetan: que hay que acomodar el arte sagrado a las necesidades y circunstancias de los tiempos modernos. Pues el arte sagrado, nacido en la comunidad cristiana, tiene sus propios fines de los cuales no se puede apartar nunca, y sus propios deberes, a los cuales nunca puede faltar”.¹⁰⁶⁸

Hay que decir que en países como Francia ya se había creado con anterioridad, en concreto en 1945, la Comisión de Arte Sagrado de Besançon, muy audaz y que alentó el desarrollo del arte sacro moderno. Y no hay que olvidar que de esta comisión dependió el encargo de las vidrieras de la iglesia de Audicourt, en 1951, a Fernand Leger o, posteriormente, la obra de Le Corbusier en Nuestra Señora de Ronchamp en 1955.

Si hacemos referencia a la actitud de los diferentes papas, vemos como poco a poco la Iglesia se va acercando al arte auténtico y, tras las reticencias de Pío XI al arte moderno, continúa la prudencia de Pío XII, el cual invita al “equilibrio entre el excesivo realismo y el exagerado simbolismo”¹⁰⁶⁹. Este Papa ya había dictado una Encíclica sobre la Liturgia Sagrada, en concreto el 20 de noviembre de 1947, defendiendo el arte moderno siempre que guarde el debido respeto¹⁰⁷⁰. Posteriormente, se empieza a percibir la afinidad entre arte y religión, y así se desprende de unas palabras del mismo Papa en la inauguración de una exposición de Fra Angélico en 1955, cuando dice: “Ciertamente, el arte como tal, no se le exige una explícita misión ética o religiosa. El arte, como expresión del espíritu humano, si lo refleja en su verdad íntegra o, al menos, no lo deforma positivamente, es de suyo cosa sagrada y religiosa en cuanto interpreta la obra de Dios; mas, si su contenido y su finalidad son las que Fra Angélico escogió para su arte, entonces su obra se eleva a la dignidad de ministro de Dios”¹⁰⁷¹. Aunque a la hora de la verdad, todavía faltaba mucho terreno por recorrer para que la Iglesia aceptara el arte profano de vanguardia¹⁰⁷².

Con la llegada del Papa Juan XXIII se acentuó el acercamiento entre los artistas y la Iglesia, celebrándose algunas semanas dedicadas al arte sacro, el cual empezó a tener una misión casi sacramental. Este Papa, según nos comenta Plazaola, “... mostró una

¹⁰⁶⁷ Con relación a esta disparidad de opiniones dentro del seno de la Iglesia, y refiriéndose al incumplimiento de las normas dictadas por la Santa Sede, es interesante observar lo que dice Ochsé al respecto: “Últimamente aún, la Santa Sede ha condenado las formas extravagantes de arte sagrado y reprobando las desviaciones. No tiene ninguna importancia la objeción de que es preciso adaptar el arte sagrado a las necesidades y a las condiciones de los tiempos nuevos”. OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 98.

¹⁰⁶⁸ Instrucción de la S. S. Congregación del Santo (1952). Recogido en TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Op. cit., p. 106.

¹⁰⁶⁹ Recogido en DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 444.

¹⁰⁷⁰ Entre otras cosas, en dicha Encíclica se declara que “... es absolutamente necesario dejar el campo libre al arte de nuestro tiempo, cuando se pone al servicio de los edificios sagrados, con el respeto y la honra que se le deben”. PÍO XII, Papa. Encíclica *Mediator Dei*, sobre la Sagrada Liturgia. Recogido en OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., pp. 98-99.

¹⁰⁷¹ Pío XII en la inauguración de una exposición de Fra Angélico el 20 de abril de 1955. Recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 128.

¹⁰⁷² Otro hecho a tener en cuenta es que desde 1894 los patriarcas de Venecia habían dado orden de no participar en la Bienal de Arte a sus fieles por el carácter ciertamente anticlerical que había demostrado la muestra. En cambio, en 1958 el cardenal Roncalli, quien posteriormente sería Papa Juan XXIII, visitó la Bienal y rompió esos malentendidos. Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Op. cit., p. 221.

sensibilidad propia de los artistas de su tiempo al señalar con conceptos propios de la estética moderna, los caracteres esenciales del lenguaje artístico”¹⁰⁷³. Más tarde, y como analizaremos en la tercera parte de esta tesis, Pablo VI constató la necesidad del acercamiento entre Arte e Iglesia, celebrando una reunión con los artistas en Mayo de 1964.

De todas formas hay que recordar, como hace Ferrando Roig, que aunque se dicten numerosas normas, la Iglesia no puede crear el arte sacro, sino sólo orientarlo en sus contenidos religiosos:

“A las generaciones del siglo XX nos ha tocado vivir un cambio de estilo, como sucedió a los del siglo XV. El estilo no es un problema que deban resolver las Comisiones; pertenece a los artistas. No es un problema de arte sacro; es un problema de arte en general (...) Los decretos son útiles y necesarios; imponen condiciones que se han de cumplir, porque el aspecto artístico no es el único a tener en cuenta. Pero, los decretos no producen arte. El arte lo produce sólo la inspiración del artista”.¹⁰⁷⁴

2.1.3. El comienzo de la apertura en España

Esta segunda mitad del siglo XX se inicia de forma interesante, pues comenzaron a sobresalir arquitectos y artistas dispuestos a promover una reforma y un cambio en el panorama del arte sacro español, contando para ello con la ayuda de los sectores más progresistas de la Iglesia¹⁰⁷⁵. Como consecuencia de ello, en 1958, en la I Semana Nacional de Arte Sacro celebrada en León, se redactaron las Normas Directrices de Arte Sacro, con 39 normas divididas en diferentes categorías: Normas Generales de Arquitectura, de Ornamentación, de Imágenes, de Conservación y Restauración y de formación de las Comisiones Diocesanas¹⁰⁷⁶. Con estas normas se intentaba regular la actuación artística en los templos religiosos, así como la conservación del patrimonio cultural y artístico de la Iglesia. Muchas de estas normas serán precedentes de las

¹⁰⁷³ Plazaola se refiere a unas palabras pronunciadas por el papa Juan XXIII cuando dijo, refiriéndose a la conveniencia del empleo del arte dentro de la Iglesia, que “... la armonía de la estructura, la forma plástica, la magia de los colores, son otros tantos medios que tratan de aproximar lo visible a lo invisible, lo sensible a lo sobrenatural”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 130.

¹⁰⁷⁴ FERRANDO ROIG, Juan. *Labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, p. 41.

¹⁰⁷⁵ Uno de los integrantes de estos sectores, como fue Ferrando Roig, doctor en Arqueología Cristiana, describe el necesario cambio de actitud que se debía producir en gran parte del clero y de los fieles de aquella época, cargados de demasiados prejuicios: “La gente *formal* tiene un complejo de miedo ante las tendencias artísticas modernas, que si son heréticas o ateas, que si la masonería o el comunismo (...) Se debe deshacer el mito que consiste en creer – y con qué aplomo – que nada es conmovible, que nada se puede superar, que no hay otros caminos que los trillados para lograr una obra bella y que los artistas modernos son unos incapaces y unos insinceros (...) Con las debidas garantías de seriedad y respeto se debe permitir, más, se deben fomentar exposiciones de carácter experimental. En ellas los artistas tendrán ocasión de manifestarse, los fieles ocasión de ver y aprender, los entendidos ocasión de juzgar, y todos ocasión de discutir”. FERRANDO ROIG, Juan. *Labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 40.

¹⁰⁷⁶ Véase FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., pp.71-76. Estas normas se basaban en la anterior Instrucción “De Arte Sacra”(1952) redactada por la Santa Sede.

redactadas posteriormente por el Concilio Vaticano II, y se podrían resumir en los siguientes apartados:

- 1) *Procurar que las obras de arquitectura, escultura y pintura sean encargadas a los mejores artistas.*
- 2) *Examinar los planos, proyectos, maquetas, bosquejos, etc. de las nuevas construcciones, decoraciones y ampliaciones.*
- 3) *Promover el gusto y sentido artístico en el clero, en el seminario y en los fieles.*
- 4) *Celebrar exposiciones de carácter experimental.*
- 5) *Fomentar las agrupaciones de artistas y los talleres de artesanía.*¹⁰⁷⁷

En cuanto al desarrollo de la arquitectura sacra en nuestro país, podemos comentar que, a partir de los años 50, se comenzó a ver la estética ecléctica y de inspiración historicista como algo decadente y retardatorio, por lo que los arquitectos se deciden a ensayar nuevas formas. Como nos dice Fernández Arenas, relacionando este nuevo periodo con el de posguerra, "... podemos señalar dos periodos distintos en la arquitectura religiosa española desde 1939. El primero comprende los años 1940-1950 y el segundo desde 1950-1962. Este último periodo y decisivo señala un camino nuevo abierto por hombres de buena voluntad"¹⁰⁷⁸. Así pues, a partir de esta década, comienzan a aparecer nuevos arquitectos que dedicaron gran parte de su obra a la edificación de iglesias con una novedosa concepción, tanto formal como conceptual¹⁰⁷⁹. En los templos se comienzan a ver nuevas soluciones: suele desaparecer la forma tradicional cruciforme, y se tiende a un espacio único cuidando la máxima visibilidad; asimismo se empiezan a emplear nuevos materiales, sobre todo en las grandes cubiertas; en los muros se suelen abrir grandes zonas de luz, generalmente ocupadas por vidrieras policromas; el presbiterio se suele iluminar con gran cantidad de luz, cuyos puntos u orígenes suelen estar ocultos a la visión; los muros interiores suelen ser lisos, mostrando el material interno o recubiertos totalmente de madera; por último, los retablos son reemplazados por formas muy simplificadas, en modo mural pictórico o escultórico. En definitiva, la Iglesia aprueba el uso en el arte sacro de las últimas investigaciones sobre los elementos constructivos y plásticos¹⁰⁸⁰; durante esta época, la Iglesia comenzaba a admitir que el arte sacro debía tener necesariamente una evolución y unos cambios de

¹⁰⁷⁷ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., pp. 39-41.

¹⁰⁷⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 28.

¹⁰⁷⁹ Interesante es la descripción que hace Urrutia respecto a la posición de la Iglesia en esta época: "La Iglesia Católica, inmersa ahora en un proceso de renovación que culmina con el Concilio Vaticano II, renueva sus edificios de culto sin condicionar estilo alguno con su ideario, aunque sí incide en una revolución espacial y en una economía de medios que es inherente a la sencillez requerida, difundiendo su mensaje de hermandad a través de pequeñas parroquias que llegan a los suburbios. Muchas órdenes religiosas venden sus antiguos conventos – que pueden ser derribados por intereses puramente especulativos –, huyendo del mundanal ruido e instalándose en nuevos edificios a las afueras de las ciudades". URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Cátedra. Madrid, 1997, pp. 24-25.

¹⁰⁸⁰ La Iglesia española, como hemos visto en el apartado anterior, redactó unas Normas en 1958 para el arte sacro, entre las que destacan las referentes a la nueva arquitectura: "Es muy laudable el esfuerzo en aprovechar para la construcción de las nuevas iglesias los estudios modernos sobre construcción, luz, color y sonoridad y demás progreso de la construcción". Séptima de las Normas Directivas de Arte Sacro, I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 72.

acorde con los tiempos en los que vivía, pero sin exageraciones¹⁰⁸¹, y esto se hizo notar sobre todo en la arquitectura:

“Los sacerdotes jóvenes admiten ya el principio de que el arte religioso, exponente permanente de la Iglesia viva, sin salir de las normas litúrgicas que rigen desde los años apostólicos, debe renovarse según la evolución de los tiempos...”¹⁰⁸²

Si hubiera que destacar los principales templos construidos en esta época, se debería comenzar nombrando, por su carácter simbólico, la basílica de Aránzazu, construcción que se inició en Guipúzcoa en 1949, con Sáenz de Oiza como autor del proyecto, arquitecto que se convertiría con el tiempo en una pieza clave en la arquitectura de vanguardia española y europea. Esta construcción levantó mucha polémica por su carácter trasgresor y vanguardista, y fue tolerada en un principio a regañadientes, por lo que su proyecto de decoración iconográfica, para lo que se contó con grandes artistas vanguardistas del arte español (Oteiza, Chillida, Pascual de Lara, Basterrechea, etc.), fue en parte rechazado por la Comisión Pontificia¹⁰⁸³. En concreto, en el año 1955, llegó de Roma, a través de una carta, una negativa para la construcción de un friso de los apóstoles del escultor Jorge Oteiza en la fachada, lo cual creó diversas polémicas¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸¹ Otra de las Normas redactadas en 1958 decía: “... evítese con prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado simbolismo por otra”. Normas Directivas de Arte Sacro, nº 25. Recogido en *ibídem*, p. 75.

¹⁰⁸² ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *La depuración religiosa y estética de nuestro Arte Sagrado*. Op. cit., p. 32. También por esta época el obispo Morcillo, el cual escribió numerosos artículos sobre el arte sagrado, señalaba la necesidad eclesial del arte contemporáneo, aunque siempre con un respeto de las normas elementales: “Si el Arte Sacro de hoy es capaz de continuar presentando con decoro y reverencia los temas religiosos, si puede seguir enseñando a los hombres la verdad revelada; y si se siente con aliento para suscitar un acto de fe, un golpe de arrepentimiento, un movimiento de esperanza, o un himno de alabanza ¡bienvenido sea!”. MORCILLO, Casimiro. *Carta Magna del Arte Sacro en España. Hoy y Mañana*. Op. cit., p. 27.

¹⁰⁸³ Este rechazo fue aprovechado por muchos para tachar a la Iglesia de retrógrada, aunque algunos de sus integrantes, como el sacerdote Camprubí, no lo reconocieran de esta forma: “El que la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado haya rechazado el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario norteko de Aránzazu, no significa que la Iglesia haya condenado al arte moderno en globo, ni esto debe ser explotado ilegalmente, como se ha hecho, por mercachifles sin conciencia y artistas de ínfima clase, que llevan enteramente el agua a su molino, aprovechando un patinazo de unos verdaderos artistas”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 134.

¹⁰⁸⁴ La basílica de Aránzazu se puede considerar la apuesta más fuerte y emblemática de estos años dentro del movimiento de renovación del arte sacro español. Los franciscanos eran los rectores del templo, y se decantaron en 1952 por el proyecto de Oteiza, un conjunto de los apóstoles, para la fachada. Esta obra desataría diversas protestas, por lo que el obispo Font Andreu solicitó información del proyecto a los franciscanos, trasladándola a la Comisión Diocesana de Arte Sacro y, posteriormente, a la Pontificia Comisión de Arte Sacro, iniciándose un proceso que alargaría demasiado el término de las obras. Después de la carta comentada, las obras se reanudaron en 1962, arreciando de nuevo las críticas por sectores influyentes en 1964, con lo que los trabajos no se terminarían hasta 1969, llegando incluso a acabar los murales de la cripta en 1984 por el pintor Basterretxea. El propio Jorge Oteiza declaró respecto a esta obra: “... En mi camino espiritual, Aránzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor de equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Aránzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función del porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización (...) De la conjunción de todos estos factores surge la solución, en forma de varias respuestas o variantes que ha sido preciso meditar (...) La pretensión de acertar desde fuera en el juicio de este resultado, o desde cualquiera de los factores, por separado, queda estéticamente fuera de la realidad tratada. En escultura no se cae en herejía, es más correcto afirmar que

Tras el inicio de este polémico y emblemático templo, en el año 1950 se construye la interesante, y por desgracia destruida, parroquia del Rosario (Madrid), del arquitecto Luis Laorga, con una colaboración excepcional de Carlos Pascual de Lara en los mosaicos de la fachada, obra que se estudiará más tarde en el desarrollo de los murales. En 1952 se construyen la Iglesia de los dominicos en Arcas Reales (Valladolid), con un criterio expresionista y simbólico¹⁰⁸⁵, y en 1955 la Iglesia de Alcobendas, de los dominicos también, con dos zonas hiperbólicas contrapuestas y unidas entre sí por el santuario y el altar, del arquitecto Miguel Fisac¹⁰⁸⁶, otro de los grandes arquitectos españoles, y muy comprometido por la renovación de la arquitectura sacra¹⁰⁸⁷. En estos años 50 también destacan otros templos interesantes en el panorama español: la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles (Victoria), con planta triangular, de los arquitectos García de Paredes y Francisco Carvajal; la intervención polémica en 1952 en el Santuario de la Virgen del Camino (León), del arquitecto dominico Francisco Coello de Portugal, con colaboraciones de José María Subirachs y Rafols Casamada; la de Santa Rita (Madrid), de Antonio Vallejo y Fernando Dampierre, con planta circular, y donde colaboraron varios artistas que serán citados con sus obras en el capítulo correspondiente a la descripción de los murales; y los Sagrados Corazones (Madrid) de Rodolfo García-Pablos, con planta hexagonal, y con un mural excepcional de Vaquero Turcios que será tratado posteriormente.

En los años 60 destacan la capilla de la reformada Casa de Ejercicios de las Esclavas del Sagrado Corazón (Madrid, 1962), por parte del arquitecto J. Luis Fernández del Amo, así como la capillita del Pirineo Aragonés (1962), obra de Vázquez Molezún y José de la Mata. También sobresalen arquitectos como González-Valcárcel, Fernández

subí en herejía. Esta es la otra parte espiritual de mi experiencia en Aránzazu. La identificación en mí de la salvación estética con la religiosa. La no interrupción de mi vida religiosa desde lo estético. He comprobado en Aránzazu que iglesia y estatua dicen lo mismo para mí. He entendido que no son dos mundos distintos, que no tengo negocios diferentes. Todo día es para el escultor domingo, día consagrado a la salvación espiritual...” OTEIZA, Jorge, recogido en CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, p. 286.

¹⁰⁸⁵ Este movimiento expresionista, tanto en arquitectura como en artes plásticas, puede ser ideal para la construcción de templos desde su perspectiva simbólica como representación de lo inefable. Este estilo, del cual sobresale en España la Sagrada Familia de Gaudí, persigue, a partir de la deformación, lo no geométrico y lo irregular, un acercamiento a la parte orgánica de la naturaleza, como representación de la “emoción intangible, del hallazgo de una belleza sobrecogedora en los imperfecto o lo impreciso, en lo asimétrico, lo desviado, lo anómalo”. GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 185.

¹⁰⁸⁶ Este mismo arquitecto tiene una opinión muy tajante y negativa de la mayoría de las iglesias creadas en la década de los 50, al decir: “España se ha llenado de iglesias de reciente construcción, pero sin actualidad, sin sangre, sin espíritu. Las han construido hombres sin ilusión. No podemos agradecer de esta época ni una referencia”. FISAC, Miguel. *Problemas de la arquitectura religiosa*. Op. cit., p. 3.

¹⁰⁸⁷ Miguel Fisac crea, junto a F. Cabrero, entre los años 40 y 50, la llamada Escuela de Madrid. Fisac comienza a sobresalir en el panorama español durante estos años con su arquitectura religiosa, sin desechar su obra civil. Se adelantó a muchas de las propuestas que luego se recogerían en el Concilio Vaticano II, como la sobriedad y el énfasis poético en las formas, la simplificación del ritual religioso, y la mejor comunicación entre los fieles, entre otras. Gil nos dice, respecto a sus preocupaciones artísticas, que “convencido de que la arquitectura no podía superar por sus propios medios el carácter maravilloso de descubrimientos como el cine o la televisión, creía que la expresión de lo sagrado debía de recluírse en un medio de sencillez formal, que por contraste pudiera lograr la réplica de un hombre desnudo ante todas las maravillas que en el fondo *son obras de Dios*. Inventó entonces el concepto de *dinamismo* como la característica sustancial y distintiva del templo católico y lo explica como el movimiento casi material del ambiente hacia el altar”. GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 123.

Alba, Heliodoro Dols, Luis Peña Ganchegui, Martorell/Bohigas/Mackay, Javier Guibert o Cabrero¹⁰⁸⁸.

En el resto de las iglesias de posguerra, anteriores a esta década, y a pesar del esfuerzo de arquitectos como J. Luis Fernández del Amo al frente de la Dirección General de Regiones Devastadas¹⁰⁸⁹, que se ocupaba de reconstruir iglesias destruidas en guerra sobre todo en provincias, pesaron las reminiscencias de la tipología templaria¹⁰⁹⁰. Aún así, Fernández del Amo apoyó desde joven un arte nuevo para las iglesias y, como comenta Ángel López, "... redimido de su esteticismo y esnobismo, y orientado al servicio de la comunidad cristiana"¹⁰⁹¹. De todas formas, se comenzaba a valorar la "función" que iba a tener el templo, y empezó a nacer la idea preconiliar de que todo, incluido el arte sacro, debía estar supeditado al espacio creado para esa "función" concreta; esto desembocó en los años cincuenta y sesenta en una renuncia al uso excesivo de la imagen religiosa en el templo por diferentes motivos, como la falta de espiritualidad o las devociones equivocadas entre otros¹⁰⁹². Por otro lado, también hay que tener en cuenta que, generalmente, existía una desconfianza por la arquitectura expresionista que abundaba en el país por aquella época¹⁰⁹³.

Con relación al desarrollo de las artes plásticas de carácter sacro en España, tras el desastre y la dejadez vividos entre 1939 y 1950, comienzan a nacer dos corrientes: por un lado, existía una necesidad de expresar los horrores vividos y dar testimonio de ello, y por otro, se quería olvidar la catástrofe, conduciendo su racionalidad hacia formas más

¹⁰⁸⁸ De la situación del momento, con una esperanzadora ilusión en la renovación de la Iglesia, así como en su evolución y desarrollo popular, da cuenta un artículo de Torbado: "Apoyada y dirigida por la renovación litúrgica y el aliento de sacerdotes teólogos-artistas, esta evolución estética encontró fácil acogida en el pueblo sencillo de fina sensibilidad y de fe arraigada (...) No es, pues, un movimiento de *élite*, sino una evolución amplia y general. Por otra parte, a los avances generales de la técnica arquitectónica se une también una gran riqueza de artesanía popular y una cantera de buenos artistas con genuino temperamento eclesial. Esto ha hecho que nuestro cambio no sea una vulgar imitación sino que vaya siempre enriquecido con un sentido especial de creación, con caracteres originales. De todas maneras, aún no estamos en plena madurez, sino en la presentación esperanzadora de un espíritu renovado y joven". TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (2). Los nuevos templos litúrgicos responden a las exigencias litúrgicas y comunitarias*. Signo, nº 1264. Madrid, 1964, p. 13.

¹⁰⁸⁹ En la posguerra se crearon dos organismos oficiales para la nueva arquitectura: la "Comisión de Regiones Devastadas", encargada de reconstruir lo que la guerra había destruido con algún valor y ya mencionada en el mural de la parroquia de Ciempozuelos, y el "Instituto de Colonización", que dirigía la creación de nuevos pueblos surgidos tras la política de regadíos. En ambas instituciones se contó con la colaboración de artistas plásticos, aunque no todas sus actuaciones son dignas de mención.

¹⁰⁹⁰ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit. El mismo autor comenta respecto a la situación desoladora del resto de edificios religiosos, que faltó "... una asimilación profunda y personalizada de la auténtica teología del culto cristiano", p. 955.

¹⁰⁹¹ ÁNGEL LÓPEZ, Juan. *La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico*, en *Tránsitos*. Fundación Guadarrama. Madrid, 1999, p. 132.

¹⁰⁹² Como nos dice Pérez Gutiérrez este concepto funcional se relaciona con la intención de reducir el número de imágenes en un templo, cambiando su disposición para un mejor entendimiento: "no se habla, por tanto, de suprimir las imágenes sino de dejarlas solas". PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 147. El padre Arenas nos describe la situación, respecto al uso moderado de imágenes, durante estos años: "Se teme que las imágenes provoquen y alimenten una devoción de superficie, de espiritualidad fetichista e idolátrica; se teme también que las representaciones iconográficas provoquen un naturalismo desprovisto de carga espiritual, vacío de contenido religioso y del misterio sacro, de que la fe quede en la superficie de la efigie sin calar en las honduras del misterio que representa". FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., p. 45.

¹⁰⁹³ En los años 50 mucha gente pensaba de este tipo de arquitectura que "su falta de humildad, de sinceridad quizá, puede prestarse a los entusiasmos del sector menos auténtico de nuestro catolicismo...". HEREDIA, Raquel. *El expresionismo, base del arte sacro actual*. Op. cit., p. 11.

puras y abstractas.¹⁰⁹⁴ Por estas razones, ahora aparecía justificada de alguna manera la aparición de un arte expresionista de temática cristiana, y la Iglesia se abrió algo más a este estilo, cuando antes había estado cerrada. Incluso en algunas revistas de la época, como en el caso de “Alférez”, se promovía un movimiento en favor de la aceptación de un arte nuevo para el arte sacro, destacando la importancia de su pureza espiritual antes que el tema representado. En los años 50 comienzan a aparecer algunos artistas jóvenes de vanguardia en el arte sacro, que colaboraron intensamente con los arquitectos de entonces, como pueden ser Carlos Pascual de Lara, Manuel Ortega, Atienza, Eduardo Carralero, Antonio Valdivieso, Manuel H. Mompó, Pablo Serrano, Subirachs, Rafols Casamada, sumándose en los años 60 Javier Clavo¹⁰⁹⁵, José Luis Sánchez, José Luis Vicent, Coomonte, Venancio Blanco, Camín, Francisco Farreras o Vaquero Turcios, los cuales se movían entre el postcubismo, el expresionismo, el informalismo y la abstracción¹⁰⁹⁶. Sin embargo, hay que recordar que no todos los artistas de primera fila estaban dispuestos a colaborar con la Iglesia en la realización de obras sacras y, como nos recuerda el padre Aguilar, muchos eran los que rehusaban, por diferentes motivos, admitir encargos de este tipo:

“... En lo que a imágenes se refiere, yo creo que el no ponerlas se debe solamente a la dificultad de encontrar buenas imágenes actuales, que no existen (...) y he pedido la colaboración de artistas de primera categoría y se me han negado, diciéndome que les era imposible hacerlo. Que no estaban preparados. Que eran incapaces”.¹⁰⁹⁷

Respecto al progreso del muralismo, de principal interés en nuestro trabajo, éste se veía en España ligado a las vicisitudes de la arquitectura, pesando mucho las imposiciones de la sociedad. Su máximo desarrollo se produce en los años 50 y el inicio de los años 60, acompañado de diversos factores como pueden ser una cierta recuperación económica en el país, una política más liberalizadora en lo económico y la orientación del régimen a cimentar las instituciones y valorizar el carácter social del poder franquista¹⁰⁹⁸. Este desarrollo de la pintura mural decaerá al final de los años 60, como veremos en la etapa siguiente.

Si nos referimos al desarrollo del arte no figurativo, ya a finales de los años cuarenta, en la primera semana de Arte de la Escuela de Altamira¹⁰⁹⁹ se hizo hincapié en el signo espiritual del arte abstracto. Posteriormente, en 1953, se celebra un Congreso de Arte Abstracto en Santander, donde se planteó por primera vez la entrada en los templos de este tipo de arte, con el fin de conseguir un arte religioso más adecuado a

¹⁰⁹⁴ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit.

¹⁰⁹⁵ Este artista trabajó con la temática religiosa y sacra numerosas veces a lo largo de su vida, ejecutando muchas pinturas murales en diversas iglesias de Madrid, obras que serán tratadas en esta tesis doctoral en su correspondiente apartado. De todas formas, ya en el año 1954 ganó el concurso convocado por la Empresa Nacional de Turismo para pintar los patios 1 y 4, así como el frente, de la capilla del Hospital Real de los Reyes Católicos, actual Parador Nacional situado en Santiago de Compostela.

¹⁰⁹⁶ Hay que decir que, por aquellos años, no todos veían la colaboración de estos artistas con el mismo ímpetu y valor, como el historiador Camón cuando, en 1956, opina: “Algo muy vital en el proceso creador ha muerto. Y la Sabiduría, el Poder y la Belleza han cesado de encontrar su transposición en formas artísticas. Hoy los mejores pinceles decaen ante los temas sacros. Y una aureola de triste cursilería o de enfática modernidad, hace ineptas estas imágenes para la efusión religiosa”. CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Op. cit., p. 141.

¹⁰⁹⁷ AGUILAR, José Manuel de. *Coloquios sobre iglesias*. Arquitectura nº 52. Madrid, 1963, p. 37.

¹⁰⁹⁸ Véase UREÑA PORTERO, Gabriel. *La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos*, en *Arte del franquismo*. Cátedra. Madrid, 1981.

¹⁰⁹⁹ Sobre estas reuniones, y la importancia de la Escuela de Altamira en el panorama artístico español de la época, se hablará en el apartado de arte profano.

esos tiempos. Uno de los personajes que impulsó de alguna manera este quehacer, además del padre Alfonso Roig¹¹⁰⁰, fue Eugenio D'Ors, el cual organizó algunas exposiciones de Arte Sacro. No hay que olvidar que las referencias de anteriores muestras se remontaban a una exposición que se había celebrado en 1939 en Vitoria, la cual, desgraciadamente, se destacó por su "historicismo, la recuperación del ancestral realismo imperial había sido el objetivo"¹¹⁰¹. Eugenio D'Ors, en cambio, aprovechó en 1954 la clausura de la Academia Breve de la Crítica¹¹⁰² para inaugurar una exposición de arte sacro, con el objetivo de que el arte religioso asimilara las corrientes artísticas contemporáneas. Otro de los defensores en la inclusión de un arte nuevo para las iglesias, ya desde 1951, fue José Luis Aranguren, el cual calificaba el arte abstracto como "específicamente dotado para acercarse plásticamente al Dios desconocido"¹¹⁰³. Este gran filósofo participó en 1951 en las llamadas "Conversaciones Católicas de Gredos", junto a humanistas de la talla de Julián Marías, Laín Entralgo, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco, con el fin de "fomentar espiritualidad profunda y renovada en España, independiente de la oficial"¹¹⁰⁴, y con un gran interés por renovar el arte sacro..

Siguiendo estas inquietudes, a mediados de los años 50 comienzan a entrar las obras abstractas en los templos españoles. En 1956 Farreras pinta 13 murales en la Capilla del Castillo de las Navas del Marqués con motivos figurativos y abstractos. También destacan con este estilo obras de Labra, Valdivieso, Mampaso, Rivera y Suárez. Los arquitectos, como José Luis Fernández del Amo, al frente también del Instituto Nacional de Colonización, encarga obras abstractas a pintores y escultores como Manuel Rivera o Ángel Ferrant. Otra obra a destacar es la que Tharrat realiza en 1957, con murales abstractos, en el presbiterio de la iglesia de Manuel Balchrich.

Con relación a las exposiciones de arte sacro celebradas durante esta época, podemos destacar el "Certamen Arte Sacro Contemporáneo", en la Playa de Nazaret-Benimar de Valencia en 1950, o la "Exposición Arte Religioso", celebrada en la Cúpula del Foment de les Arts Decoratives de Barcelona, en 1951. Pero la más importante tendrá lugar en 1952 en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, titulada "Exposición de Arte Religioso Actual", con casi doscientas cincuenta obras participantes de todos los estilos. Al mismo tiempo tendrá lugar otra exposición de arte religioso en la Sala Caralt, con la participación de artistas como Subirachs, Joan Ponç, Rafols Casamada, Guinovart, o Tharrats entre otros. Con estas exposiciones se reaviva la polémica sobre

¹¹⁰⁰ Este religioso fue uno de los principales impulsores del arte abstracto dentro del arte sacro. Es interesante rescatar algunos de sus escritos, por ser de los pocos que apoyaban este tipo de arte en la España de esta época: "Aventura arriesgadísima es el arte abstracto. Se camina hacia lo lejano, lo profundo, lo desconocido, hacia el misterio. Las secretas afinidades de este arrebatado vuelo con la mística son notorias. Kandinsky, con el entusiasmo del vidente, lo expresó en varios de sus escritos. En el arte abstracto veía, ante todo, la presencia de lo espiritual, afirmando que esta visión del arte es una visión cristiana, con los elementos necesarios para recibir la acción cada vez más intensa del Espíritu Santo". ROIG, Alfonso, recogido en CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, p. 318.

¹¹⁰¹ UREÑA PORTERO, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Op. cit., p. 148.

¹¹⁰² La Academia Breve de la Crítica fue una institución fundada por el propio Eugenio D'Ors, y estuvo dedicada a organizar exposiciones y debates sobre el arte del momento, teniendo una relativa importancia renovadora en el aburrido terreno de las artes plásticas de los años de posguerra. En el apartado de arte profano se amplía más esta información

¹¹⁰³ ARANGUREN, José Luis. Recogido en *La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico*. Op. cit., p. 133.

¹¹⁰⁴ ÁNGEL LÓPEZ, Juan. *Ibidem*, p. 133.

la conveniencia del uso del arte abstracto en el arte sacro, enfrentando a los sectores conservadores con los más progresistas¹¹⁰⁵.

En 1958 se realiza otra exposición organizada por el Instituto de Cultura Hispánica con obras religiosas españolas del momento. Las obras expuestas no son abstractas en su término más purista, sino “no realistas o menos abstractizantes”¹¹⁰⁶. Esta exposición creó mucha polémica, y varias obras fueron ridiculizadas por los críticos integristas, y los defensores de la política y cultura nacional-catolicista usaban recursos demagógicos en uno y otro frente¹¹⁰⁷. También se celebró por estas fechas la “Gran Exposición de Arte Sacro” en Zaragoza¹¹⁰⁸, la cual tuvo una gran significación, comenzándose a admitir por parte de la gente relacionada con el régimen, muy escéptica hasta el momento, el arte no figurativo, como el Arzobispo de Zaragoza, Casimiro Morcillo¹¹⁰⁹, el cual “... daba su beneplácito y purpuradas bendiciones al nuevo arte abstractizante que empezaba a irrumpir masivamente en los templos”¹¹¹⁰. Las autoridades de la Iglesia española empezaban a tener una visión diferente del arte actual, en contraste con su relación con el régimen, por lo que “eclecticismo estético y pragmatismo político y cultural eran las reglas de oro de la jerarquía eclesial”¹¹¹¹. Esta postura de la Iglesia beneficiará bastante al arte no figurativo, por el poder de esta institución dentro del régimen:

¹¹⁰⁵ Dentro de la línea conservadora católica, es interesante observar el artículo que publicó el escritor Pemán en aquel año al referirse a las pinturas sacras con estilo abstracto: “Señor: yo había venido a pedirte muchas cosas. Pero no puedo. No me parece que puedas escucharme. Me imagino que no vas a tener tiempo para despachar mis súplicas, ocupado como parece que estás, en peinarte, acicalarte y mirarte al espejo. Los antiguos lo hicieron mejor. Para representar a Cristo Dios y Hombre partieron del mejor género que en lo humano habían logrado y divinizaron su Júpiter, Hércules y Apolo. Cuando al morir en la Cruz diste una gran voz, debías parecerte al Zeus Tonante. ¿Pero cómo va a salir ninguna gran voz, ni bienaventuranza, ni parábola de lirios y viñadores, ni imprecaciones a los fariseos de esos leves labios de carmín?... No: Todo lo que iba a pedirte se me queda en el alma. Algo muy industrial y económico está interpuesto entre mi oración y Tú...” PEMÁN, José María. *ABC*. Madrid, 30 de julio de 1952.

¹¹⁰⁶ UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Op. cit., p. 150. Los artistas que participaron en esta exposición fueron Carlos Pascual de Lara, Molina Sánchez, Javier Clavo, Pablo Serrano, Francisco Farreras, José Vento, Vaquero Turcios, José Escassi y Fernando Mignoni, contribuyendo muchos de ellos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, a realizar las obras sacras más interesantes del país, como se puede comprobar en las pinturas murales reflejadas en esta tesis doctoral; sus obras serán las únicas que conseguirán sacar, aunque sea temporalmente, al arte sacro nacional de la decadencia en la que estaba inmerso.

¹¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 151.

¹¹⁰⁸ En dicha exposición participaron artistas de todos los ámbitos, como Fisac, Labra, Pardo Galindo, Vaquero Turcios, Pascual de Lara, Suárez Molezún, Laorga, Sáenz de Oiza, García Paredes, “Grupo R”, Amadeo Gabino, Valdivieso, José Luis Sánchez, Farreras, etc.

¹¹⁰⁹ Entre otras cosas, el arzobispo describía en el catálogo de la exposición lo siguiente: “Estamos viviendo una época definida por rasgos muy distintos de los que caracterizaron, en el arte y en la técnica, a otras épocas (...) El Arte Sacro de ayer nos es conocido, porque está sembrado por toda España y se abre ante nuestros ojos tan luego como nuestros ojos se abren. No es menester traerle a una exposición, porque está permanentemente expuesto (...) Pero la Iglesia y el Arte son también de hoy y de mañana. Queremos que sigan haciendo juntos su camino. Si se separasen, la iglesia habría perdido un valioso instrumento y el Arte habría perdido su más alta y elevada meta (...) ¿Puede el Arte Moderno entrar en el templo y cantar con los creyentes el *Gloria* y el *Credo*? (...) Hay muchos artistas que lo afirman y lo procuran. Hay muchos sacerdotes y fieles que lo desean (...) La primera Semana Nacional de la Parroquia, con su exposición, solamente quiere ofrecer a los artistas una ocasión de demostrarlo, y a los sacerdotes y fieles, una ocasión de juzgarlo...” MORCILLO, Casimiro, recogido en *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, p. 434.

¹¹¹⁰ UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Op. cit., p. 153.

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 155.

“En unos momentos en que la Iglesia ensancha su ya poderoso control sobre los aparatos institucionales y culturales del Estado, su no oposición e incluso su apoyo al arte no figurativo podría tener unas consecuencias incalculables para el desarrollo de la vanguardia artística abstracta en nuestro país. Habida cuenta de lo que en los años 50 encontraba abiertas las puertas de la Iglesia, tenía asegurado el apoyo de los medios de comunicación de masas y la protección del Estado”¹¹¹².

También hay que recordar el nacimiento de varios grupos y talleres de arte religioso, como el llamado “Gremio 62”, con artistas y arquitectos destacados en la renovación del arte sacro, como José Luis Alonso Coomonte, Francisco Gómez Argüello y Muñoz de Pablos. Más tarde, en la II Semana Nacional de Arte Sacro¹¹¹³, se organizó una exposición con varios grupos más: “Grupo Abadía de Montserrat”, que desde 1915 seguía su labor artesanal a partir de la fundación hecha por la abadía benedictina del mismo nombre, y la “Escuela Massana”, de Barcelona, así como “La Cantonada”, creado en la misma ciudad en 1962; “Monasterio mercedario de Poyo”, colaborando desde 1960 en la población gallega; “Ancora”, “Grupo Fay”, el cual llevaba funcionando desde 1956, “Ara”, “Asís”, “M.A.S.”¹¹¹⁴, “Taller Granda”, “Taller José Luis Sánchez”, “Templo y Altar”¹¹¹⁵, “Artistas Vidrieros”, trabajando desde 1960, y “Berit”, de Madrid; “Manantial”, de Valencia; “Escuela de Arte Sacro”, de León, etc.¹¹¹⁶. Además, muchos de los artistas que participaban en estas exposiciones ya ganaban premios internacionales desde los años 50, como los concedidos en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo en 1956 a Vaquero Turcios, en 1962 a José Luis Sánchez o en 1964 a Lucio Muñoz, Venancio Blanco y Coomonte.

Sin embargo, no hay que olvidar que todavía en España se seguía imponiendo el estilo académico sobre las vanguardias, con una gran tendencia a la confusión entre todos los que participaban dentro del arte sacro¹¹¹⁷, ya que faltaban referentes

¹¹¹² *Ibidem*, p. 155.

¹¹¹³ Celebrada en León en 1964.

¹¹¹⁴ En este grupo se formó Francisco Gómez Argüello, citado antes dentro del grupo “Gremio 62”, y de gran actualidad por sus polémicos murales pintados recientemente en la catedral de la Almudena de Madrid. Las siglas MAS corresponden al título “Movimiento de Arte Sacro”, y fue fundado y dirigido por el padre Manuel de Aguilar, autor de diversos libros y artículos sobre arte sacro referenciados en esta tesis, y donde “... un grupo de artistas recién salidos de las aulas aprendieron y comprendieron la significación del arte religioso, las necesidades de la Iglesia y la expresión adecuada que podía darse a sus enseñanzas”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (I). La crisis del arte sacro, es crisis religiosa del hombre*. Signo, nº 1263. Madrid, 1964, p. 13.

¹¹¹⁵ Este grupo inauguró por aquellos años 60 una galería de exposiciones en Madrid, en la cual colaboraron artesanos, artistas y sacerdotes. Complementaron esta actividad expositiva con coloquios y conferencias.

¹¹¹⁶ Cfr. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 459

¹¹¹⁷ Como referencia, valga la breve descripción del momento que hacía Camprubí en 1958: “Ciñéndonos al Arte Sacro, vemos cómo España es uno de los últimos reductos europeos de lo que llamamos academicismo. La confusión de ideas respecto a lo que es y a lo que supone, significa, pretende, exige y necesita el Arte Saco actual, es muy lamentable y muy cierta. Si existe una minoría bien preparada, conocedora de los problemas específicos del Arte en estos momentos (o en todos los momentos: cada día se nos va apareciendo más clara la falsedad del factor tiempo como elemento preponderante en la obra artística) en nuestro país, también es verdad que por parte de quienes se relacionan directamente con el Arte Sacro, sacerdotes, arquitectos, diocesanos, artistas *religiosos*, etc., hay poco más que confusión”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 65.

inmediatos de calidad¹¹¹⁸. El sacerdote Camprubí destaca los cuatro problemas fundamentales para un posible renacimiento del arte sacro español:

“a) Crisis y cambio radical de las circunstancias generales del mundo, en todos los terrenos, con la consiguiente alteración de la escala de relaciones del hombre con el mundo; b) subsiguiente enriquecimiento del Catolicismo, no en el aspecto divino, pero sí en el aspecto humano, derivado de este cambio, con una correspondiente y necesaria influencia del Catolicismo sobre el mundo producido por esta crisis; c) rápida evolución, sólo secundariamente formal, del fenómeno artístico, del hecho artístico, en todas sus dimensiones, equivalente a un *replanteamiento* de sus bases, exigida por la distinta proporción de las relaciones entre el hombre y el mundo; d) cierta desincronización entre el tiempo y la marcha cronológica de esta crisis en España y en otros países europeos”.¹¹¹⁹

Como podemos comprobar, la Iglesia no llegaba a reconocer directamente su parte de culpabilidad en la degradación a la que había llegado el arte sacro español del momento, achacándola a factores exteriores.¹¹²⁰ De esta forma, todavía durante los años 50, había muchos integrantes de la Iglesia que no entendían correctamente el estilo de algunos artistas de renombre internacional y ya consagrados mundialmente, como Picasso o Miró, y sólo veían en su obra inconvenientes que degradaban, incluso, el arte en general¹¹²¹.

Por su parte, los artistas académicos seguían añorando tiempos pasados y, por ejemplo, se continuaba elogiando los frescos de Vázquez Díaz en el Monasterio de La Rábida de Huelva, ejecutados entre 1928 y 1930. Lo heroico y lo religioso se seguían mezclando en muchas de las propuestas que se hacían para la decoración mural de las iglesias, e incluso se llegan a realizar pinturas con cierto sabor neoclásico, como las ejecutadas por Alfonso Ramil en los ábsides (1955) y el altar mayor (1958) de la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, en Las Arenas de Bilbao. Y es que la mayor parte de la Iglesia no concebía el respeto a la tradición como una constante renovación¹¹²²;

¹¹¹⁸ El mismo Camprubí continúa diciendo: “El Arte Sacro actual en España se encuentra, pues, al revés del Arte Sacro de otros países europeos. Ha de partir, en este momento, casi de la nada. No tiene ligazón orgánica suficientemente próxima, en lo cronológico, con la tradición antecedente, nos referimos a la ligazón y continuidad necesarias para que tal tradición pueda considerarse viva (...) El Arte Sacro español, ha de salvar, rápidamente, en años, la realidad viva, orgánica y actual, del arte europeo, y a la vez a de hacer transitable un puente no existente que lo vincule a la tradición pasada. Y los accesos a este puente, que no ha sido nunca construido, pero que es indispensable, están llenos de innumerables escombros y aparatosos estorbos llevados allí por supuestos constructores de tal puente”. *Ibidem*, p. 66.

¹¹¹⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹¹²⁰ El mismo autor comenta en otra publicación: “¿Qué causas cree que produjeron esta decadencia? Las que hemos citado ya: falta de sentimiento religioso en el artista, consecuencia de su idea equivocada de la religión. Añadamos el mercantilismo de que hemos hablado, y finalmente una causa no menos importante que las anteriores y es la intranquilidad y desequilibrio general de la época que nos toca vivir, simple tregua entre dos guerras”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., pp. 125-126.

¹¹²¹ Éste es el caso del sacerdote Camprubí, cuando dice: “... Picasso está causando al arte moderno, aceptando sus anteriores y grandes servicios, un grave daño, sembrando tinieblas sádicamente, tergiversando los valores estéticos, jugando con los mismos valores morales, y empujando a los inevitables imitadores a un nihilismo mortal. Insulta a la humanidad con sus degradaciones – que no deformaciones – inexplicables de la figura humana, imagen y espejo de Dios, y es una muestra de adonde puede conducir el genio extraviado por los caminos de la pura negación”. *Ibidem*, pp. 195-196.

¹¹²² Al hilo de esta postura tan negativa de la Iglesia valga la opinión de Roig al decir: “... ¿cómo explicar el recelo y hasta la oposición de muchos medios eclesásticos a admitir el arte moderno, valga la imprecisión del término? No puede aducirse el argumento de la tradición si no es falseando su concepto, puesto que la tradición hay que entenderla como el principio de una renovación continua. Una tradición es

muchos sectores de la Iglesia todavía veían en el arte contemporáneo una desviación peligrosa de los ideales estéticos que se han mantenido a lo largo de la historia del arte, y esto hecho se antojaba incompatible con el arte sacro y religioso:

“Hoy en día un importante sector del arte no sólo prescinde de Dios, sino que profesa un premeditado desprecio de la estética, de la belleza y de la naturaleza. Que es como prescindir no sólo del Antiguo y Nuevo Testamento, sino que también de la ley natural, y encerrarse en cierta geología artística sin más ley que la del enfriamiento o del cataclismo”.¹¹²³

2.1.4. El arte contemporáneo como garantía de validez del arte sacro

En los años 60 se vuelve a plantear con bastante profundidad la actualidad del arte sacro como característica fundamental para su eficacia¹¹²⁴. Con relación a este tema, se opina cada vez con más fuerza, que el arte sacro debe fijarse en el arte del momento para tratar de ser efectivo en su función, y para que la manera de expresar sea actual, como lo son, o debieran ser, las sensibilidades de la comunidad a la que se dirige:

“Y ante todo, el arte sagrado no podrá volver a ser un camino sensible hacia el misterio mientras no se dé una rigurosa actualidad. Y esa actualidad se refiere a la actualidad de la sensibilidad, a la sensibilidad actual. Es evidente que un lenguaje cualquiera, en este caso un lenguaje de formas artísticas, no podrá ser un camino sensible hacia ninguna parte, mientras no parta de los actuales accesos sensibles de los hombres a los que va dirigido el contenido de las formas. ¿Y donde habrá de *documentarse* sobre tales accesos?. En el arte actual no religioso. Esto quiere decir que la medición insoslayable de la actualidad para el arte sagrado viene dada por un contacto vivo en el arte *profano* actual, más fuerte todavía, de manera más vigorosa, que con el arte religioso pretérito o tradicional”.¹¹²⁵

Además, también se hace patente que esa falta de actualidad en el arte sacro lo hace incomprensible, aparte de restarle belleza:

“Es esta vitamina de la actualidad lo que más echa de menos en el arte religioso *normal* quien se halla en contacto vivo con la realidad que le rodea y con sus expresiones. Y esta *avitaminosis* se manifiesta automáticamente en forma de *irrealidad*, y la irrealidad es absolutamente incommunicable, de ahí que ese arte venga a resultar esencialmente inexpressivo, mudo, y, por tanto, absolutamente feo. Por eso en nuestros templos feos sólo se hallan a gusto los seres irreales; por eso a las imágenes feas sólo pueden rezarlas los *beatos*: ¿no es acaso la *beatería* la *irrealidad* en la vida religiosa?”.¹¹²⁶

una constante, y lo más constante en las variaciones de los estilos históricos en la Iglesia (...) es la renovación de la vida creadora artística”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Op. cit., pp. 66-67.

¹¹²³ TRENS, Manuel (presbítero). *Iglesia y Arte*. Op. cit., p. 98.

¹¹²⁴ Empiezan a aparecer muchos autores a favor de este planteamiento, incluso dentro del seno de la Iglesia, como el padre Arenas: “También el arte moderno, de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 69.

¹¹²⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad del arte sagrado*. Op. cit., p. 154.

¹¹²⁶ *Ibidem*, p. 162.

Dentro de esta línea, estaba claro que la solución debía pasar por fijarse en el arte profano del momento, el cual podía ser muy útil como lenguaje y, por lo tanto, se debía aprovechar¹¹²⁷; este proceder era el que podía evitar el estancamiento del arte sacro¹¹²⁸. Muchos son los que comenzaban a considerar el arte moderno como ideal para expresar valores cristianos¹¹²⁹; además hay que añadir que dicho arte traía consigo la renuncia a unas formas determinadas, sustituyéndolas por otras más modernas que podían aportar más espiritualidad, y ser, por tanto, más convenientes:

“¿Será necesario que repitamos una vez más que lo moderno no consiste en ninguna forma determinada, que no es dable localizando aquí o allí haciéndolo consistir en esto o en lo otro, sino que es una actividad, una suerte de espíritu; no una forma concreta, sino una concreta manera de oprimir la realidad, de hacer fuerza sobre ella, como resultado de lo cual la forma sobrevenida podría ser denominada *moderna*?”¹¹³⁰

De todas formas, también existieron autores que vieron cierta peligrosidad en el uso del arte contemporáneo en lo sacro, precisamente en su vertiente espiritual, por considerar que podría estar “corrompida”¹¹³¹. Aún así, se veían imprescindible que el arte sacro tuviera una constante referencia al arte profano actual de cada momento¹¹³²; la Iglesia necesita ineludiblemente al arte moderno de su época, pues sino corre el riesgo de condenar al arte sacro a una experiencia seca, sin vida y, por tanto, sin sentido¹¹³³. Además, este arte sacro contemporáneo está en íntima relación con lo cultural y, por tanto, con lo social¹¹³⁴. Sin embargo, muchos autores opinan que la

¹¹²⁷ “Contamos hoy, a la hora de buscar una gramática y un vocabulario para el lenguaje de la plástica religiosa, con una gramática y un vocabulario *profanos* que nos brindan la posibilidad como espontánea de su uso: su acopio de lo que cabría llamar sus *virtudes estructurales* u *objetivas*”. Ibídem, p. 161

¹¹²⁸ “... el arte sagrado no puede aislarse, sino que debe, en todas las épocas, y a ejemplo de Dios mismo que habla el lenguaje de los hombres, asumir sobrelevándolos desde el interior todos los medios y toda la vitalidad técnica, si puede así decirlo, que la generación contemporánea pone a su disposición”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., p. 135.

¹¹²⁹ Así piensa el sacerdote Camprubí: “La única característica común del arte moderno, es su función de revelación, de identificación del hombre con el cosmos, y a través del arte sagrado específicamente, hacia lo trascendente de este cosmos. Por esta causa podemos decir que el arte moderno es fundamentalmente espiritual y religioso, y es lícito esperar un arte específicamente cristiano, de intención y temática cristiana, es decir, partiendo del concepto cristiano del hombre y del mundo, de dimensión, proporción y profundidad nunca alcanzada en siglos pasados”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 74.

¹¹³⁰ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad del arte sagrado*. Op. cit., p. 167.

¹¹³¹ Éste es el caso de Maritain al decir: “... el arte de una época arrastra consigo todos los materiales intelectuales y espirituales de que vive esa época, y a pesar de todo lo que el arte contemporáneo puede tener de raro y de superior en el orden de la sensibilidad, de la calidad, y de la invención, a menudo está cargado de una espiritualidad bien mediocre, y a veces bastante corrompida”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., p. 133.

¹¹³² Como dice Roig: “El arte sacro, para ser auténtico, ha de aceptar las condiciones normales del arte peculiar o vivo de la época”. ROIG, Alfonso. *Ante la nueva singladura de nuestro Arte Sacro*. Op. cit., p. 28.

¹¹³³ Ya en 1942 el padre Couturier opinaba que “... el arte religioso aislándose del arte profano nada tiene que ganar. Y más bien mucho que perder... comenzando por la propia vida, si así puede decirse. No nos hagamos ilusiones: nuestro arte religioso, a despecho de sus propios fines, ni se dará ni inventará una vida propia. Pues todo arte de una época, por extraño que sea, es semejante a un vasto cuerpo viviente: todo lo que se aísla, cercenando la unidad de la vida, como un miembro enfermo, se anemiza, se seca y acaba por descomponerse. En cada edad hay un *arte viviente de la época*, y de esta vida común e indivisible es de quien la fe cristiana debe apoderarse y transformarla par sus propios fines”. COUTURIER, Marie Alain. Recogido en DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 175.

¹¹³⁴ Este planteamiento es defendido por el filósofo López Quintás cuando dice que “... no se logra una intelección cabal del Arte Religioso contemporáneo, si no es visto a la luz de la preocupación actual por

sociedad contemporánea ha sido incapaz de dar formas modernas a los valores espirituales actuales, manifestándose una incapacidad entre los artistas y la Iglesia con relación a la consecución de un arte sacro de calidad¹¹³⁵.

Las nuevas corrientes pretendían solucionar el problema animando a que el artista cristiano afrontara con valentía su nueva aportación al arte sacro, sin pretender copiar estilos pasados, por muy grandiosos que estos hubieran sido¹¹³⁶. Aunque también hay que decir que no faltaron los que consideraban que estas corrientes se producían con demasiada rapidez, y con una falta de respeto muy negativa hacia la tradición y la disciplina¹¹³⁷. Aún así, muchos eran los que pensaban que los templos estaban llenos de recuerdos estéticos del pasado, y esto provocaba en los fieles un ansia por disfrutar de una estética más actual¹¹³⁸; es decir, la Iglesia sufría todavía la inadaptación entre su mensaje y sus formas de expresión¹¹³⁹. La Iglesia debía atender a este problema, y no

dar a las formas culturales la plenitud de contenido humanístico que ellas encierran”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Ámbito arquitectónico y ámbito vital*. Op. cit., p. 45.

¹¹³⁵ Malraux opina que “cada día se evidencia la incapacidad de la civilización moderna de dar formas a valores espirituales. Aun pasando por Roma. Allí donde otrora surgió una catedral se construyen miserablemente iglesias pseudorománicas, iglesias pseudogóticas, iglesias modernas de las que Cristo está ausente (...) El hecho de que el Cristianismo (...) no pueda ni dar a sus iglesias un estilo que permita a Cristo estar presente en ellas, ni unir en sus figuras de santos la comunión y la calidad artística, es algo que invita a seria reflexión. No se trata solamente de conflicto entre religión e individualismo, puesto que si el pueblo fiel se sintiese realmente conmovido por Rouault, también sería sensible al arte de la Edad Media y la Iglesia pidiera, antes del descendimiento de la cruz de Rouault, la *Pietá* de Villeneuve... ¡Oh símbolo de la iglesuela pseudogótica de Broadway entre los rascacielos! La civilización que ha conquistado la tierra entera no ha sabido construir sobre ella ni un templo, ni una tumba”. Malraux, recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit. p. 66.

¹¹³⁶ El arquitecto Fisac, muy metido en la renovación del arte sacro como hemos visto anteriormente, reconocía este hecho al decir: “No nos sirven, nos parecen ingenuos, los métodos plásticos que en general utilizaron los hombres, a través de la Historia, para conseguir el ambiente de lo sagrado. Es evidente, pues, que no podemos pretender encontrar este sentido plástico de lo sagrado actual por los métodos antiguos, más o menos escenográficos, sorprendentes y fantásticos con que lo consiguieron o pretendieron conseguirlo otras generaciones”. FISAC, Miguel. *Problemas de la arquitectura religiosa*. Op. cit., p. 4.

¹¹³⁷ Éste es el caso del autor francés Maritain, que aunque consideraba inevitable la evolución del arte, veía en los años 50 una excesiva y falsa actividad renovadora: “Es casi fatal que el talento, la mera técnica, la actividad solamente operativa que procede del *género* del arte tome poco a poco la delantera, cuando ya no se haga otra cosa que explotar lo que una vez se halló; las reglas otrora vivientes y espirituales se materializarán entonces y esta forma de arte acabará por agotarse; será necesaria una renovación (...) Muy cierto es que en el arte no hay progreso necesario, y que la tradición y la disciplina son las verdaderas nodrizas de la originalidad, que la aceleración febril que el individualismo moderno, con su manía de revolución en lo mediocre, impone a la sucesión de formas de arte, de las escuelas abortadas, de las modas pueriles, es el síntoma de una gran miseria intelectual y social; subsiste empero para el arte una necesidad de cambio radical de novedad; tiene el arte sus estaciones, lo mismo que la naturaleza”. MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica*. Op. cit., pp. 60-61.

¹¹³⁸ Valverde entra dentro de este grupo de opinión al decir: “... no hay que desdeñar orgullosamente el asidero de la costumbre y el impulso de la tradición si de veras ayudan a la costumbre de rezar. Pero en muchos casos tales recursos pueden ser inútiles y aun perjudiciales: calvan a Cristo en circunstanciales formas sociales y estéticas que no tiene por qué interesar a la gente, o que incluso despiertan la suspicacia de que se trate de defender de matute un mundo caduco cuando se defiende a la Iglesia. La mayor parte de los fieles de ciudad va a misa a *pesar* del aspecto visible de la iglesia – y de tantas otras cosas sensibles de que ahora no hemos de hablar -. Si les dieran una iglesia auténticamente moderna, clara, sencilla, *habitable*, no echarían de menos ningún arquito gótico ni ningún dorado en la penumbra. Pero tu ya sabes que éste es el *punctum dolens* del cristiano de hoy, que envuelve a su Cristo en antiguallas para él muy queridas, sin que a veces se sepa si lo que se apega a conservar es *el santo o la peana*”. VALVERDE, José M^a. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Op. cit., pp. 13-14.

¹¹³⁹ Esta situación es descrita por el padre Aguilar al comentar que, en aquella época, se sufría un “desfasamiento de lamentables consecuencias para la empresa apostólica. Al hombre de hoy no le llega el lenguaje del predicador, ni se siente ambientado en el templo, y le disgustan los idealismos apaciguantes,

pretender alcanzar el esplendor que tuvo en el pasado con un arte de ese mismo tiempo, pues se debería intentar conseguir un progreso al mismo ritmo que avanza el mundo profano, y usando las formas más actuales de cada momento¹¹⁴⁰; como dijo Vivanco “se le puede pedir a un pintor que sea católico, pero no que – como pintor – sea católico del siglo III o del XVIII, del franciscanismo o de la Contrarreforma. Si es católico y si es pintor, que lo sea del siglo XX o del XXI”¹¹⁴¹. Además, la copia de estilos pasados se puede plantear como un fraude a la sociedad actual y como una incompetencia total a la hora de asumir un nuevo arte¹¹⁴². El artista debía mirar siempre hacia delante¹¹⁴³ y reparar en el futuro, poniendo todos los instrumentos posibles para su búsqueda, como pueden ser la creación, la experimentación y la investigación; como opinaba Díaz-Caneja, “misión del arte será presentir lo venidero y prepararle el campo (...) Arte inactual, sinónimo de arte estéril”¹¹⁴⁴. Luego, se llegaba a la conclusión de que un arte sagrado digno debía ser necesariamente actual:

“El arte sagrado ha sido y será siempre un problema de actualidad y no puede dejar de serlo, porque las corrientes de espiritualidad no se apagarán y habrá que dejarlas visibles a las generaciones venideras. En el siglo del avance técnico, de contradicciones antagónicas de ideas – materia y espíritu – de las vicisitudes y pesimismo hay que hacer patente la espiritualidad, el modo peculiar de clamar el alma a Dios, con gritos más desgarradores que nunca, en el arte sagrado”.¹¹⁴⁵

Sin embargo, no faltaron aquellos que seguían viendo en las obras de arte del pasado las mayores genialidades de la historia, no superadas por el arte actual¹¹⁴⁶; es decir, se confundía una tradición necesaria, pero mal entendida, con la permanencia de unas

los realismos documentales, la escenografía religiosa y las reconstrucciones de formas o estilos arcaicos”. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 20.

¹¹⁴⁰ A esta conclusión llega el padre Aguilar: “La Iglesia no sólo debe servirse en todo tiempo de las artes y utilizarlas al servicio del Misterio, sino que debe llegar – en cada momento histórico – al mundo de su tiempo con las formas estéticas y los modos que hagan más actual, más comprensible y más insinuante su mensaje divino. No puede anquilosarse, y menos comprometer lo fundamental de su misión vinculada y condicionada por fórmulas de expresión caducas o muertas. La Iglesia debe hacerse entender, debe expresarse bellamente, debe arrastrar y atraer con los matices y fórmula de la sensibilidad de cada tiempo (...) Las actitudes deberán regularse por la Iglesia, las fórmulas encontrarse por el artista”. *Ibidem*, p. 61.

¹¹⁴¹ VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Op. cit., p. 174.

¹¹⁴² Con relación a esta idea, y ya en el año 1947, Díaz-Caneja dice: “... Lo que en algún tiempo tuvo sentido práctico y actual, hoy no lo tiene. El hombre moderno sólo nos entenderá si, sobre responderle en su mismo lenguaje, lo hacemos a sus interrogantes. Por consiguiente, seguir copiando otros tiempos con todas sus deficiencias, equivocaciones y anacronismos, ¿no es simplemente defraudar a la sociedad contemporánea, confesar tácita, pero paladinamente, nuestro agotamiento e incapacidad para toda obra nueva?”. DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., p. 12.

¹¹⁴³ Esta es la opinión de autores como Laurent, que ya en 1960 pensaban lo siguiente: “Valentía, orgullo, maestría, éstas son las tres virtudes del artista cristiano de hoy. Tiene el deber de pensar de nuevo toda su fe. Debe rehusar ver en ella una abdicación del hombre, copiar las obras de un estilo pasado. Debe rehusar la falsa pátina. Hoy no se puede hacer arte gótico, como en la Edad Media no se hizo el bizantino”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 37.

¹¹⁴⁴ DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia*. Op. cit., pp. 12-13.

¹¹⁴⁵ FERNÁNDEZ, Agapito. *Saludo a los seminaristas*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Op. cit., p. 20.

¹¹⁴⁶ Esto es precisamente lo que cree Ponti al decir: “No existen todavía obras, con otra inspiración, que hayan superado por su altura y poder las de inspiración sagrada. Pensad solamente en Miguel Ángel, en Tintoretto, en las catedrales”. PONTI, Gío. *Arquitectura y Religión*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. I.

formas de expresión que dieron gloria al arte sacro en el pasado¹¹⁴⁷. Algunos opinaban que la incompatibilidad del arte moderno se basaba en el uso de técnicas temporales¹¹⁴⁸; esta idea cobraba más fuerza cuando se veía el arte moderno como una mera investigación plástica, hecho que se pensaba debía estar fuera de los templos¹¹⁴⁹. También se echaba la culpa a la poca preparación del clero para afrontar el nuevo arte, así como a la poca valentía para introducirlo en algunos templos¹¹⁵⁰. Además, aumentaba la opinión por la cual la Iglesia debía hacer sus encargos a artistas de primera fila, intentando acercarse a ellos y a su arte¹¹⁵¹. Pero, por desgracia, no todos los

¹¹⁴⁷ La manera correcta de entender la necesidad de respeto a una tradición grandiosa en el arte sacro, pero adecuada a su tiempo, la describe perfectamente Roig: “La relación entre arte sacro y tradición no se manifestó nunca por una renuncia al estilo de la época y por un modo de ser historicista (...) El espacio sacro no fue, ni es, el resultado de un historicismo cuidadoso sino la poetización arquitectónica de la plena realidad en la hora de su generación”. ROIG, Alfonso. *Diálogos de la Iglesia con el mundo moderno de la Arquitectura*. Artes gráficas Soler. Valencia, 1964, p. 27. Por su parte, el padre Aguilar apoya esta tesis cuando dice: “Será tradicional el arte que refleja esa presencia de eternidad en el tiempo que realiza la Iglesia en Cristo, aunque se exprese – ocasionalmente – con las diversas formas creadoras del arte de cada tiempo”. AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 44.

¹¹⁴⁸ Dentro de esta corriente se encontraba el historiador Camón: “El arte religioso es un arte ritual. Arte cuya característica es la repetición, la permanencia en el mismo estado y con las mismas fórmulas, aun dentro de la variabilidad inherente a los estilos. Y en el curso del tiempo y en el del alma, el arte moderno es por esencia inestable y dinámico en un fluyente curso. Esta currencia es obvia al tratar del impresionismo y del arte abstracto. Pero aún en las formas aparentemente más desecadas, como el cubismo, este movimiento deja a las cosas tráfugas el recuerdo, partidas en su evocación, en planos incompletos desvanecidos en el curso de la memoria. Se me objetará con el caso del surrealismo. Pero este movimiento cuenta con el tiempo con tanta eficacia como el impresionismo, pero desde un ángulo opuesto. Lo que le interesa no son las formas en cuanto esencial permanencia, sino en cuanto muerte y mineralización. El muerto no es el alejado del tiempo, sino su víctima. No está sobre él, sino bajo el peso de su inexorable pasar. Y el arte religioso es exactamente lo contrario. No puede expresarse por una técnica temporal, porque el tiempo es una criatura de la divinidad. Y Dios no puede estar modelado por su cauce. Las expresiones religiosas con el arte derivado de la técnica impresionista, resultan banales. Las que se hallan dentro del surrealismo resultan inertes y opacas, más blasfematorias que las de pura temporalidad”. CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis*. Op. cit., p. 144. Es interesante la interpretación que hace este autor de la decadencia del arte sagrado, así como su incompatibilidad con el arte moderno, basando su tesis en tres problemas básicos: primero, la subjetividad e individualidad del artista; segundo, el uso ya enunciado de técnicas rápidas y demasiado “temporales”; y tercero, la renuncia en el arte moderno a la belleza ideal perseguida en otros tiempos. Cfr. *ibídem*, pp. 142-145.

¹¹⁴⁹ Este planteamiento tan rancio y poco favorable a las innovaciones en el campo del arte sacro, se manifestaba, en los años 50, en periódicos de tirada nacional: “... las búsquedas, exploraciones y experimentos del arte religioso – loables siempre – deben constreñirse a lo privado y, a lo sumo, manifestarse en exposiciones”. COBOS, Antonio. *Las representaciones plásticas religiosas deben huir de un exagerado afán modernizante*. Op. cit., p. 13.

¹¹⁵⁰ Esta problemática la apunta Valverde al decir: “... el clero joven mira el arte moderno con la sugestión de *lo nuevo*, pero a veces sin molestarse en sacar consecuencias prácticas, porque piensa – y ello es quizá una cómoda coartada – que los superiores no dejarían aplicar lo moderno en la iglesia. Pero ello no es cierto: una iglesia auténticamente moderna, con todos sus accesorios, difícilmente puede ser reprobada por el gusto más decimonónico de un prelado, porque el verdadero arte funcional es – para empezar – el que no se nota”. VALVERDE, José M^a. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Op. cit., p. 83.

¹¹⁵¹ Este es el caso de Vivanco cuando dice: “El arte de la época tiene sus problemas, pero la Iglesia debe tener los que le plantee ese arte. Y lo importante, además, es que este arte se los plantee. Y que se los plantee con obras, y no sólo con teoría o intenciones. Que se los plantee el expresionismo y que se los plantee Matisse y Sutherland y Bazaine. Y, desde luego, Picasso. Qué gran adversario para tomarlo en serio. ¡La Iglesia debe meterse en todas partes, pero sobre todo en el taller del pintor o del escultor expresionista o abstracto! Necesita artistas que creen desde dentro del dogma, y nada más. Es lo que necesita con más urgencia, mucho más que científicos o filósofos. Porque éstos, además, lo mismo que escritores, ya los tiene, y algunos de primer rango. Pero artistas de primer rango tiene pocos. Tiene que conseguir más”. VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Op. cit., p. 175.

integrantes de dicha Iglesia estaban dispuestos a admitir al arte o a los artistas contemporáneos, pues veían en ello un problema de negativa subjetividad, además de una pérdida de protagonismo de los valores religiosos en pos de dicha estética¹¹⁵². Aunque también se pensaba que el problema residía en la mayoría del pueblo, para el cual el carácter sacro del arte está ligado a la antigüedad, cuestión que acarrea fatales consecuencias en los artistas que intentan satisfacer dicha idea de estética sagrada:

“... para la mayoría de los fieles está ligado sentimentalmente a formas tradicionales, o simplemente antiguas, que eran producto natural de la técnica y de la organización del trabajo en su tiempo, y que no pueden conseguirse, por tanto, en la actualidad. El trabajo y la técnica de hoy sólo pueden producir copias en serie o burdas imitaciones, como sabemos por muchos y desgraciados ejemplos (...) Sólo queda el recurso de conservar, de las formas sacras tradicionales, su idea y su concepto, pero no su realidad material, su plástica”.¹¹⁵³

Por otro lado, si echamos un vistazo a los estilos artísticos emergentes en Europa, hay que decir que no todos tuvieron una adaptación positiva en al arte sacro, y algunos fueron usados con más acierto que otros para esta función. Plazaola realiza un exhaustivo análisis de los más interesantes, destacando en primer lugar, el irrealismo, que presentaba al objeto desde un punto de vista demasiado antinaturalista y donde la obra plástica y el autor se hacen protagonistas absolutos de la presencia visual, no era el estilo más apropiado para un arte donde debe imperar el valor de lo sagrado por encima de otro tipo de valores¹¹⁵⁴.

En cuanto al simbolismo, es un estilo que se basa en la representación del más allá, encubriendo la apariencia física y real de nuestra naturaleza, no teniendo demasiada repercusión en el arte sacro y además, como nos dice Plazaola, “si la actitud de los simbolistas era de por sí una actitud que superaba lo material, que buscaba un sentido religioso a la realidad, sus resultados fueron precarios para la renovación del arte sacro. A la actitud psicológica y estética de los artistas no acompañaba siempre una religiosidad ilustrada y consciente, un interés vital por la verdad religiosa como tal. Por otra parte, en el clero no hubo conciencia de las posibilidades que la nueva escuela aportaba para la renovación del arte religioso”¹¹⁵⁵. El único artista que destacó algo en este estilo fue Maurice Denis.

Con relación al expresionismo, con su lenguaje violento y potente, es uno de los estilos que más influyó en la renovación del arte sacro y, también en palabras de Plazaola, “la reacción contra el conformismo y el academicismo de un arte seudoreligioso, contra el convencionalismo de unas formas relamidas que eran testimonio de una religiosidad exangüe, inspiró a algunos artistas un lenguaje virulento que aterrorizó y aterroriza aún al cristianismo aburguesado y conformista”¹¹⁵⁶. Algunos

¹¹⁵² El obispo Morcillo, con sus palabras, es un ejemplo de lo dicho: “... El Espíritu sopla por donde quiere. Lo importante es que no se confunda el hálito divino con la pretensión subjetiva humana, que intenta hacernos comulgar con ruedas de molino, so pretexto de actualidad, arte del siglo XX y otras lindezas. Ni lo uno ni lo otro tiene primacía en valoración religiosa: depende, aparte de los quilates estéticos y técnicos que cuente, de estas calidades: adaptación, dignidad, pureza y amor”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Op. cit., p. 258.

¹¹⁵³ MOYA, Luis. *Observaciones sobre el concurso de la basílica de Siracusa*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. V.

¹¹⁵⁴ Plazaola opina al respecto que “la importancia del objeto exterior ha sido en todo arte actual sustituida por la hegemonía de la obra misma, considerada como objeto autónomo, y la primacía del yo del artista”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio panorama y documentos*. Op. cit., p. 426.

¹¹⁵⁵ *Ibídem*, p. 428.

¹¹⁵⁶ *Ibídem*, p. 431.

autores opinan que su elevada presencia en la renovación del arte sagrado se basa en la permanencia de la figuración¹¹⁵⁷. Dentro de este estilo destacaron artistas como Georges Desvallières, Georges Rouault, y William Congdon entre otros. En España fue un recurso estilístico muy utilizado, sobresaliendo artistas como Vaquero Turcios¹¹⁵⁸, Pablo Serrano, Venancio Blanco, José M^a Subirachs o Ramón Lapayese.

El surrealismo siempre ha sido un estilo difícil para el arte sacro, por su falta de rigor en el dominio de los sentimientos. Plazaola agrega que “un movimiento que pretenda crear obras de arte por medio de un *automatismo psicológico* incontrolado por la conciencia difícilmente puede alcanzar categoría del arte religioso con valor universal (...) Por otra parte, aun tratándose de una auténtica creación artística, tales obras no logran la categoría de arte litúrgico si la conciencia iluminada por la fe en una religión revelada no viene a completar y depurar imágenes míticas emergidas de las regiones profundas de la psiqué humana. Los símbolos arquetípicos pueden ser más desorientadores que elocuentes, y esa epifanía del subconsciente puede derivar en cauces de expresión siniestra si, al menos en un instante decisivo, no se someten al peaje unificador y sintético del pensamiento (...) La misma ineptitud para un arte cristiano y desde luego para lo sacro manifiesta una pintura que se abandona al libre juego de la fantasía, un arte que no reconoce la objetividad de ningún dogma que pueda poner fronteras a la imaginación y a los sueños”¹¹⁵⁹. Dentro de este estilo se pueden citar las obras religiosas de Dalí, aunque denotan que no tienen un sentimiento sincero de religiosidad. Aun así no se debe rechazar esta manera de expresión, pues la traducción plástica del misterio de Cristo siempre puede ser revelada por signos que puedan provenir del subconsciente¹¹⁶⁰.

Si hablamos del purismo cubista, se puede decir que puede ser apto para el arte sagrado, pues su aspecto visual un tanto abstraizante puede inspirar sensaciones que muevan a la oración o a la expresión del más allá. Plazaola comenta al respecto que “ciertos epígonos del cubismo abandonan la pintura de volúmenes buscando un purismo formal, que será el paso previo para el arte no figurativo. Convirtiendo la lección del cubismo en puro recurso técnico, pueden acercarse al mundo de lo religioso. La pintura se convierte en una especie de composición musical llena de resonancias donde el tema cristiano puede hallar expresión adecuada”¹¹⁶¹. Incluso algunos autores ven este estilo muy apropiado para el culto a Dios, por engarzar de alguna manera con los estilos bizantino y románico, de gran espiritualidad religiosa¹¹⁶². En España destacan dentro de

¹¹⁵⁷ Esta es la opinión de Vivanco al decir: “Por no renunciar a la interpretación del mundo exterior y de sus objetos, el expresionismo se halla más cerca que el abstractismo de una posible renovación del arte religioso”. VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Op. cit., p. 172.

¹¹⁵⁸ Este autor tiene dos obras murales sacras ejecutadas en Madrid, las cuales se encuentran relacionadas en esta tesis doctoral en su correspondiente apartado. Quizá sea uno de los artistas que mejor ha sabido renovar el arte religioso español con un estilo propio, ganando concursos de arte sacro en diferentes partes del mundo.

¹¹⁵⁹ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio panorama y documentos*. Op. cit., pp. 435-436.

¹¹⁶⁰ Como el mismo Plazaola nos señala, “quizá no haya que desechar a priori (ni siquiera en el arte sagrado) toda aportación del instinto irreflexivo. Tal vez haya algo de surrealismo en esa tendencia a reducir la imagen a signo plástico que revela (como orientación fundamental) el arte religioso de hoy. ¿No habrá algo de adivinación subconsciente en esos signos cuya estructura no parece una simple esquematización de una forma viva (como es tradición), pero que poseen una sugestión más misteriosa, enigmática y profunda?”. *Ibíd.*, p. 436.

¹¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 437.

¹¹⁶² En concreto, es el historiador Cantó el que opina de esta manera al decir: “En el siglo XX el cubismo reactualiza la abstracción de los mosaicos bizantinos y de su hija, la pintura románica. Hablar de bizantino y románico es idéntico a evocar teología y liturgia, o, lo que es igual, mencionar a Dios y su

esta manifestación Eudaldo Serra, Cristino Mallo y, sobre todo, el escultor Jorge Oteiza, que empezó a colaborar con la Iglesia con sus polémicos discípulos de la fachada de la basílica de Aránzazu, anteriormente mencionados.

Respecto al arte abstracto, puede ser un arte muy recomendable para el arte sacro por su capacidad de crear determinados ambientes muy apropiados para la celebración litúrgica y la oración, aunque su uso causó, y todavía causa, diversas polémicas por la falta de comprensión y sensibilidad tanto por parte del clero como del pueblo. Sin embargo, hubo personas dentro de la Iglesia, como el Padre Couturier, que defendieron el uso del arte abstracto en el arte sacro, comparando la validez en la utilización de la música en los templos con la conveniencia del uso de un arte “no-representativo”,¹¹⁶³. Incluso no hay problema, como opina Plazaola, si es necesario que convivan obras abstractas con otras figurativas, pues pueden armonizarse en un conjunto alentador:

“Hoy la Iglesia recomienda el uso de imágenes sagradas. Esta recomendación no invalida el empleo del arte no figurativo. Imagen y arte abstracto pueden servir al misterio de la epifanía del Señor en nuestra peregrinación sobre la tierra. Ambos se complementan. Ambos le han servido al cristianismo desde sus orígenes. Las dos artes más abstractas – la arquitectura y la música – han hallado su plena realización en el templo cristiano. No hay razón objetiva para impedir que también la pintura en sus diversas técnicas colabore como lo ha hecho muchas veces en la misma línea del signo no figurativo a la creación de un clima de intimidad y de misterio que debe sentirse en el interior de nuestras iglesias”.¹¹⁶⁴

No obstante, siguen existiendo algunas corrientes de opinión que no dan suficiente valor al arte abstracto como para abarcar temas de tanta importancia trascendente, y son muchos los que siguen creyendo en el resurgimiento de un arte sacro de calidad basado en formas figurativas, pensando que este tipo de arte puede salvar al arte en general del “descentramiento”, entendido como desespiritualizado y lejano a Dios, que sufre desde hace más de dos siglos.¹¹⁶⁵ Pero dejemos el dilema entre figuración y abstracción en el arte sacro para el siguiente capítulo de esta tesis.

culto. Los cubistas, con lenguaje enmascarado, se convierten, aún sin pretenderlo, en portavoces de Dios con palabras nuevas”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 54.

¹¹⁶³ En concreto, Couturier opina que “la música prueba que un arte abstracto – es decir. No-representativo – puede tener un valor religioso. Ello implica, pues, que *no es necesaria una referencia explícita a un orden exterior de realidades sagradas* y que el valor religioso o profano de una obra depende de la obra misma, de sus elementos substanciales”. COUTURIER, Alain, en 1959. Recogido en LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., pp. 131-132.

¹¹⁶⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio panorama y documentos*. Op. cit., pp. 442-443. Además, con la abstracción se plantea una ventaja para su incorporación al arte sacro, y esta viene dada por la necesidad de mirar las obras de otra manera, con otros ojos, pues el este arte “... nos obliga a una reeducación de nuestra óptica estética sometiendo a rigurosa dieta a nuestra desconfiada concupiscencia visual”. *Ibíd.*, p. 444.

¹¹⁶⁵ Por esta línea se mueve la opinión de Sedlmayer, concediendo al arte figurativo más capacidad de representar temas sacros que al arte abstracto: “En los campos de la pintura y la escultura no hay que esperar nuevas tareas *naturales*, libres de la arbitrariedad de una fantasía que se dispersa sin temas fijos, más que, a la larga, de una renovación del arte figurativo sacro, el único que puede proponer auténticos temas”. SEDLMAYER, Hans. *El arte descentrado*. Labor. Barcelona, 1959, p. 225.

2.2. Arte profano: el lento e imparable cambio

Estos años 50 se pueden dividir en dos partes:

- a) 1950-56: En esta etapa ocupa el cargo de ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez, produciéndose la entrada al arte no figurativo e incorporándose a nuestra modernidad.
- b) 1957-64: Aquí se comienza a realizar verdadera vanguardia, retomando algo de lo hecho antes de la guerra y también de la posguerra, aunque el dominio de lo académico sigue prevaleciendo.

2.2.1. Hacia el final de la posguerra: academicismo oficial y tímido despertar (1950-1956)

Como vimos en el apartado anterior, tras la guerra el arte de vanguardia fue prácticamente liquidado, sufriendo una profunda represión, ya que la censura cultural veía enemigos por todas partes. Así pues, la renovación plástica fue prácticamente imposible hasta el final de la Segunda Guerra Mundial; a partir de entonces, el gobierno franquista se vio obligado a entibiar su actitud radicalmente antimoderna hacia el arte, sobre todo en el aspecto formal. De esta manera, a finales de los años cuarenta comenzó a movilizarse de alguna forma el gremio de artistas e intelectuales, sobre todo a escala grupal, y empezaron a nacer otras perspectivas en cuanto al movimiento artístico se refiere. En el terreno oficial se producen varios hechos sin precedentes anteriores, y fundamentales para el futuro artístico del país: la Bienal Hispanoamericana de Arte (1951)¹¹⁶⁶, el Museo de Arte Contemporáneo (1951) o el Congreso y Exposición de Arte Abstracto de Santander (1953), el cual enlaza con la proyección renovadora de la “Escuela de Altamira”¹¹⁶⁷, creada a finales de los 40¹¹⁶⁸. En este mismo año se crea el “Primer Museo de Arte Abstracto” en Tenerife. Por parte privada se produce una gran proliferación de artistas y grupos, como la Asociación de Artistas Actuales, en 1953.

Por decirlo de alguna manera, el arte más actual en este principio de década no va a remolque de los acontecimientos políticos y socioeconómicos, pues el campo artístico camina por delante, con artistas que trabajan en la vanguardia y la modernidad, en la “... búsqueda de problemas no formulados”¹¹⁶⁹, con nombres como Oteiza, Chillida, o Tàpies. Se consigue una normalización, y con ello una variedad considerable de artistas, donde prima la diversidad, consiguiéndose un equilibrio en la representación entre el arte figurativo y el abstracto. También empiezan a despuntar artistas como Saura o Millares, pero éstos desarrollarán con más fuerza su obra en los años 60. También hay que tener en cuenta a los exiliados, que seguirán trabajando en la vanguardia desde el exterior, como José Guerrero o Esteban Vicente.

¹¹⁶⁶ Con relación a esta bienal, en la cual se presentaron obras abstractizantes pero no plenamente abstractas, aunque fuera una muestra de gran importancia para el futuro, Calvo Serraller opina que “... al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a nuevos planteamientos problemáticos, estableció una nueva jerarquía inusitada y obligó a la nueva vida española a tomar de nuevo el pulso de su perdida tradición”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 103. Véase CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, pp. 303-307 y 335-336.

¹¹⁶⁷ Véase PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y Catalogación*. Op. cit., pp. 68-75. y CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, pp. 258-263.

¹¹⁶⁸ Cfr. JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., p. 99.

¹¹⁶⁹ PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y Catalogación*. Op. cit., p. 67.

Eso no quiere decir, ni mucho menos, que todo estuviera permitido, pues a partir de 1950 existen distensiones oficiales frente a determinadas formas culturales, como por ejemplo la abstracción¹¹⁷⁰, y los creadores más radicales y coherentes siguen emigrados en el extranjero, sobre todo a París, que se convierte en el centro vanguardista europeo por excelencia; en general, la mayoría de la cultura española estaba al margen o contra el franquismo.

Pero a pesar de esto, a mediados de esta década se nota una cierta apertura, tanto económica, con el fin de algunos criterios autárquicos, como cultural, donde se perdió parte del aislamiento exterior¹¹⁷¹ y hubo una mayor ductilidad. Se produjo alguna reacción, así como un cambio del talante de la dictadura, caminando hacia una reestructuración del Estado, un desbloqueo diplomático y un mayor contacto con el exterior. De esta manera entra en el gobierno como ministro Joaquín Ruiz Giménez, el cual comienza a conceder becas para el exterior, sobre todo con destino a París, y la participación en certámenes internacionales comienza a ser habitual, como en la Bienal de Venecia. Como consecuencia se produce la libre circulación de artistas jóvenes en el extranjero¹¹⁷², aumentando en consecuencia el número de exposiciones y galerías privadas, así como el resurgir de muchas publicaciones y revistas.

2.2.2. Desarrollo, conexión con el exterior y resurgir de vanguardias (1957-1964)

A partir de estos años se producen varios cambios en el gobierno debido a sus relaciones internacionales y a la permuta de poder, a partir de ahora en manos de los tecnócratas pertenecientes al Opus Dei. Se comienza el fin del proteccionismo y la autarquía, así como de las expectativas falangistas, produciéndose cambios en la política económica. Todo este desarrollo viene precedido del acercamiento a Estados Unidos tras la segunda Guerra Mundial, dentro del marco de la “guerra fría”, y el nuevo concordato con la Santa Sede. También hay un crecimiento de la población, que llevará consigo transformaciones económico-sociales. En general se pretenden nuevos fines, como son el saneamiento y el desarrollo de la economía, la elevación del nivel de consumo, la apertura de fronteras, la transformación de los modelos de comportamiento o la apertura informativa, todo ello sin abandonar una represión notable y efectiva. Por

¹¹⁷⁰ Mientras en estos años se producía el debate en España en torno al arte abstracto, en otros países de Europa este estilo se estaba desarrollando desde principios de siglo. Calvo Serraller nos dice al respecto que “en la España de los cincuenta, eso sí, el caballo de batalla de la polémica artística fue principalmente la defensa del arte abstracto, que acabó siendo identificado como el símbolo emblemático de lo moderno. Hay que tener en cuenta, por una parte, que el enlace del arte español con la vanguardia internacional, tras años de aislamiento, se produjo cuando triunfaba clamorosamente en todo el mundo el informalismo, pero también, por otra parte, que el arte no representativo, icónico, ofrecía una plataforma más dúctil y ambigua cuya elasticidad se adecuaba mejor a un contexto tan especial y complejo como el de la posguerra franquista. Dentro de la mítica abstracción, cabía, en efecto, casi todo, incluso lo procedente de aspiraciones ideológicas más diversas y encontradas”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., pp. 108-109

¹¹⁷¹ Estados Unidos concedió ayudas a nuestro país desde 1949 hasta 1952.

¹¹⁷² Fernández Regal comenta que la apertura cultural de esta época se vio “muy favorecida por las nuevas condiciones de la vida económica, pero sin quitarle ningún mérito a los continuos movimientos de vanguardia que fueron desarrollándose constantemente en el país. La población nacional, en contacto con lo europeo, cambiará de mentalidad, aumentando la conciencia de las generaciones de ese momento con su realidad presente”. FERNÁNDEZ REGAL, A., en *La cultura española durante el franquismo*. Op. cit., p. 272.

estas razones se produce una mayor apertura al capital extranjero, produciéndose incluso en 1955 el ingreso en la ONU.

Dentro del movimiento artístico, podemos comenzar citando las principales exposiciones de esta década, que fueron las siguientes: Tendencias recientes de la pintura francesa, en Madrid, y Arte Moderno, en Barcelona, ambas en 1955; Arte abstracto español, en Valencia en 1956; Nueva pintura americana, en Madrid en 1958; Arte normativo español, en Valencia en 1960; y varias exposiciones en Estados Unidos entre 1960 y 1962.

Por lo que respecta a las vanguardias, por fin se consigue que la vanguardia española se homologue internacionalmente y se conecte con el exterior. Se arrinconan los historicismos y casticismos, y dentro de los estilos reinantes, existió una primacía del informalismo, estilo que ha “caracterizado la etapa central del arte de español de posguerra”¹¹⁷³, con el que se consiguió expresar una identidad propia¹¹⁷⁴, produciéndose, por primera vez, un gran éxito del arte de vanguardia español en las bienales internacionales. Como grupo principal de estos momentos¹¹⁷⁵ y que plantea una ruptura más evidente, hay que destacar a “El Paso”: nacido en 1957, el primer movimiento artístico español que, tras la guerra, fue capaz de crear un lenguaje de vanguardia con unas señas de identidad propias. La voluntad del grupo era crear vanguardia con fórmulas plásticas semejantes al arte internacional del momento, pero sin perder la identidad nacional¹¹⁷⁶, en un afán, como nos dice Calvo Serraller, “... de buscar perspectiva exterior para mejor comprenderse por dentro”¹¹⁷⁷. Con esto se constata que existían muchos artistas preocupados en la “comprensión o la exaltación de elementos autóctonos”¹¹⁷⁸, dentro de lo que se ha venido llamando la línea indigenista. Dentro de sus componentes se podría nombrar a artistas como Saura, Canogar, Millares, Feito, Rivera, Serrano, etc.¹¹⁷⁹

¹¹⁷³ AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Op. cit., pp. 93. El mismo autor resume las tendencias informalistas en tres grupos principales: “... en el primero, predominó la indeterminación en cuanto elemento característico de su poética; en el segundo, la afirmación vital; en el tercero, la tensión entre lo humano y lo técnico. Ibídem, p. 95.

¹¹⁷⁴ Como opina Nieto Alcaide, “los intentos por caracterizar un *estilo nacional* y una forma hispánica de entender el arte no solamente encontraron una proyección en los desarrollos historicistas del arte de la autarquía sino que también tuvieron su caja de resonancia en algunos de los desarrollos de la vanguardia más radical surgida en los años cincuenta. La vanguardia informalista de los años cincuenta se identificó, en la práctica y en el plano teórico y crítico, con determinadas formulaciones consustanciales a la tradición pictórica española. Concretamente las diversas definiciones del Informalismo en España plantearon una expresividad agresiva que hundía intencionadamente sus raíces en determinados aspectos de la tradición española”. NIETO ALCAIDE, Víctor. *Arte e historia nacional del arte, 1940-1975*. Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”, nº 72. Madrid, 1998, p. 26.

¹¹⁷⁵ Dentro de la proliferación de grupos que se produce por estas fechas, hay que destacar que todos se crean en entornos urbanos, siendo “... significativo el talante decididamente cosmopolita que adoptan casi todos los movimientos vanguardistas españoles de esta década...”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 95.

¹¹⁷⁶ Como dato revelador de este carácter que afrontaba el grupo podemos leer parte del contenido de la segunda carta que publicó el grupo en Marzo de 1957: “Nuestro propósito es sentar las bases de un futuro arte español de carácter universal en el cual predominen ciertas características mantenidas como constante en el arte ibérico de todos los tiempos”. Recogido en NIETO ALCAIDE, Víctor. *Arte e historia nacional del arte, 1940-1975*. Op. cit., p. 26.

¹¹⁷⁷ CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De *Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Op. cit., p. 245.

¹¹⁷⁸ AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Op. cit., pp. 77.

¹¹⁷⁹ El grupo “El Paso” pretende romper con la situación dominante, adoptando casi todos sus integrantes una tendencia informalista. La ideología del grupo se encontraba cercana al comunismo, aunque se mantuvieron independientes en este terreno. Representaron la máxima expresión del arte español de vanguardia, con “... obras de marcado acento español: dramatismo, énfasis realista, expresividad a

También en este año surgen grupos como “Parpalló”, en Valencia, con gran información sobre las corrientes contemporáneas y con una clara actitud renovadora, con artistas como Alfaro y otros; o el “Equipo 57”, que bajo el nombre de arte “normativo” experimentan con un arte concreto y racional¹¹⁸⁰, contando con Duarte, Ibarrola, etc.; también sobresalió el trabajo de los realistas, y dentro de esta línea surgen grupos como “Estampa Popular”, en 1957, con artistas como José Ortega. Asimismo, destacó el grupo canario LADAC¹¹⁸¹, que contaba entre sus filas con artistas de la talla de Millares, integrante posterior del grupo “El Paso”, entre otros. Dentro del terreno religioso, existió un grupo de artistas que revitalizaron el panorama artístico del País Vasco, y fue el llamado “Grupo de Aránzazu”, pues su trabajo consistió en la reconstrucción de la iglesia del mismo nombre con las propuestas más atrevidas y vanguardistas que hasta la fecha había aceptado la Iglesia, aunque evidentemente no faltaron las controversias, las críticas y las censuras temporales de los proyectos, como hemos estudiado en el apartado anterior correspondiente a la evolución del arte sacro¹¹⁸².

También hay que tener en cuenta el auge que toma el surrealismo, estilo que estuvo presente en casi todos los intentos de ruptura españoles de posguerra, quizás por su capacidad de mezclar lo antiguo y lo moderno. En el año 1958 hay una mayor sensibilización hacia las corrientes de la cultura internacional, reconociéndose por primera vez la modernidad, y a partir de este momento, como comenta Aguilera Cerni, “en el plano artístico, sus perfiles aparecen muy claros, pues se hallan determinados por la extensión del informalismo (con la presencia de su oponente dialéctico *normativo*), por la caída de esta tendencia, y, finalmente por el planteamiento de las alternativas postinformales”¹¹⁸³. Sin embargo, no hay que olvidar que las corrientes contemporáneas siguen teniendo un carácter minoritario en nuestro país.

Con relación a la arquitectura, nacen nuevas líneas con asociaciones como el “Grupo R”¹¹⁸⁴, nacido en Barcelona, que recogía planteamientos actualizados del grupo racionalista G.A.T.E.P.A.C., y las formas “nacionalistas” anteriores iban perdiendo su valor¹¹⁸⁵. En cuanto a las publicaciones periódicas, en 1959 aparece la revista del SEU

ultranza”. BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura (1939-1990)*. Op. cit., p. 271.

¹¹⁸⁰ Influidos por Jorge de Oteiza, este grupo pretendía desarrollar una labor colectiva, sin un creador individual, con el objetivo de analizar el espacio que constituía la pintura. Se pretendía conseguir la transformación de la realidad social transformando la configuración del medio, con actitudes muy cercanas al campo del diseño. Véase CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Op. cit., pp. 404-406.

¹¹⁸¹ Este grupo, creado en 1951, respondía al nombre de “Los Arqueros del Arte Contemporáneo”, siendo el más abstracto y vanguardista de los existentes en España hasta el momento de su nacimiento. Además de Millares, también formaron el grupo artistas como Felo Monzón, Juan Ismael, libreta Escobio, Alberto I. Manrique, José Julio y Plácido Fleitas. Véase *Ibidem*, pp. 293 y 296.

¹¹⁸² Con el proyecto artístico de este templo se produjeron enfrentamientos entre los conservadores, como eran las comisiones diocesana y vaticana para el Arte Sacro, y los artistas renovadores, levemente apoyados por algunos miembros de la Iglesia vasca.

¹¹⁸³ AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Op. cit., pp. 63-64.

¹¹⁸⁴ Este grupo nació en 1951, y estuvo formado por diversos arquitectos como Oriol Bohigas, Coderch, Joaquim Gili, Moragas o Manuel Valls entre otros. CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Op. cit., p. 298.

¹¹⁸⁵ Con relación a esta época, el arquitecto Fernández Alba nos dice que “se intentaba una búsqueda más objetiva del hecho arquitectónico. La introducción del protagonismo colectivo sobre la preocupación estética aparecía más en la versión literaria del proyecto que en su realidad constructiva. Un substrato de narrativa formas populista se intenta superponer al vocabulario del preindustrialismo y de los incipientes mensajes tecnológicos. Su análisis formalizador se reviste de un vigor más intelectual y culturalizado en las últimas promociones (hacia 1960), sin duda por una mayor información y un contacto más directo con

con marcado acento cultural, y que contaba con el Cuaderno de Arte y Pensamiento, con alguna colaboración de gente de izquierdas. Más tarde nacería la revista “Artes”.

En década de los 60 se notó más apertura en nuestro país, produciéndose un considerable crecimiento y desarrollo económico, lo cual tuvo sus efectos sobre la fisonomía de la sociedad española: aumentó la población trabajadora, sobre todo en sectores como la industria o los servicios, y se produjeron fuertes movimientos migratorios, con un aumento de la población urbana. Se alcanzó, en general, una estabilización de los logros conseguidos con anterioridad.

Mientras, en el panorama internacional se notó un cambio de orientación en la vanguardia, cobrando fuerza estilos como el expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo, así como el arte pop, el arte óptico, el minimal, el povera o la nueva figuración. Todo parecía dirigirse a un grito vitalista, como dice Calvo Serraller, dándose el hecho de que “... el arte pierde sus límites y se confunde con la realidad”¹¹⁸⁶. En nuestro país se abren nuevas tendencias, y comienzan a notarse las influencias internacionales, pudiendo vivir más cómodamente siendo renovador. El aumento en la demanda de bienes de consumo, entre ellos artísticos y culturales, trajo consigo un incremento en el mercado del arte, y un gran número de galerías se inauguraron en todas las ciudades. La vida cotidiana sufrió una alteración en su fisonomía, y la sociedad urbana comenzó a ser un referente para las actividades artísticas.

El gobierno comenzó a acudir a las grandes citas internacionales con los artistas de vanguardia del momento, y se constata que hubo mayor propaganda oficial en el extranjero que hacia el interior del país. La difusión del arte español de vanguardia se organizaba, curiosamente, con artistas, en su mayoría, opuestos al régimen. De alguna manera, como opina Inmaculada Julián, se empieza a unir la “vanguardia política con la vanguardia cultural-artística”¹¹⁸⁷. Por todo ello, existió una profunda preocupación del lado antifranquista por la politización y teorización del arte; por un lado existía una fuerte incidencia de la política y la ideología en la vida artística, y por otro también era necesario el compromiso con esta situación del artista y del intelectual. Con todo esto, en los años 60 se produce una “Segunda Vanguardia”, donde destacan la mirada al ámbito internacional y la crítica a la situación política y cultural, concretándose en un debate de estilos a tres bandas, como son el informalismo, la abstracción analítica (normativismo) o el realismo (social)¹¹⁸⁸, siendo estas tres tendencias, según Bozal, las más politizadas¹¹⁸⁹.

las corrientes centrales europeas”. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Op. cit., p. 34.

¹¹⁸⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Op. cit., p. 298.

¹¹⁸⁷ JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit., p. 99. También es de la misma opinión Calvo Serraller cuando dice que “se produjo una convergencia entre vanguardia artística y vanguardia política, que separó definitivamente la creación del campo institucional, por más que, según las circunstancias, se dieron algunas alianzas provisionales, que, sin embargo, no tuvieron otra intención de fondo que el aprovecharse, con cierto oportunismo, del contrario”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 106. De todas formas se podría decir que la censura del régimen no supo ver el aspecto revolucionario en las obras de Tàpies, Saura o Millares.

¹¹⁸⁸ Cfr. JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*. Op. cit, pp. 100-101.

¹¹⁸⁹ Véase BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura (1939-1990)*. Op. cit.

También existió una reacción figurativa¹¹⁹⁰, fruto de la aplastante sombra del triunfo internacional del informalismo español, el primero tras la guerra civil¹¹⁹¹. En esta nueva figuración se seguirán modelos americanos, como el pop¹¹⁹², y europeos, sobre todo británicos, con la neofiguración de pintores como Bacon¹¹⁹³, todo de manera muy individualista¹¹⁹⁴. Dentro de estas líneas, destacaron pintores como Villalba, Gordillo, Arroyo, Fraile, Úrculo, etc. Además, hay que resaltar la línea seguida por gran cantidad de pintores de gran calidad, como es el realismo, con una técnica y métodos más tradicionales, donde destacaron grupos en Madrid y Sevilla¹¹⁹⁵, y con nombres como Antonio López, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Carmen Laffón, Francisco y Julio López Hernández, etc. Por otro lado, también evolucionaron algunas propuestas del minimal y el conceptualismo, como el grupo Zaj, creado en 1964, con claras provocaciones neodadaístas.

Surgirá un gran número de grupos de vanguardia que, sumados a los anteriores, se basan en manifiestos que intentan comprometer al artista con la sociedad. Así nacen asociaciones como el “Grupo Hondo” en 1961, con artistas como Genovés, los cuales estaban “empeñados en la realización de una figurativa de carácter fuertemente expresionista y provocador”¹¹⁹⁶, combinando elementos informalistas y realistas; el mismo año nace también el “Grupo Cuenca”, con Zobel, Torner y Gerardo Rueda¹¹⁹⁷. Al año siguiente se crea el “Equipo Crónica”, formado por Rafael Solbes y Manuel

¹¹⁹⁰ Como nos dice Calvo Serraller, “esta generación de los sesenta se vio obligada, por primera vez, a plantearse de forma crítica, compleja, la noción de vanguardia y el sentido mismo del lenguaje artístico moderno. Por una parte movidos por la identificación ética entre vanguardia artística y política, concibieron la práctica artística de manera básicamente instrumental, mientras que, por otra, consecuencia de la anterior, trataron de eliminar cualquier residuo subjetivo en la creación. Fue un verdadero *tour de force*, que violentó extraordinariamente a los espíritus más sensibles, pero, según creo, no inútilmente, porque precisamente de ahí surgirían, aunque entonces quizá no de manera totalmente consciente, los mecanismos de *distanciamiento* y *desdoblamiento*, ese método de creación en frío, conceptual, cuya integración enriquecerá de manera decisiva la figuración posterior. En cierta manera, supuso un muy interesante intento de apropiarse de la opción analítica dentro de un discurso figurativo”. CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985, p. 73.

¹¹⁹¹ Son muchos los autores que piensan que todos estos movimientos, y no sólo la figuración, surgieron como respuesta a un informalismo en crisis.

¹¹⁹² Historiadores como Serraller son de la opinión de que el arte pop que se hizo en España fue bastante diferente a las pautas marcadas por el pop americano. Véase *Ibíd.*, p. 77-81.

¹¹⁹³ Bacon ejerció gran influencia en nuestro país, y ello se debe, según Serraller, a que en España “se sumaban una tradición muy marcada por el expresionismo y una actitud de profunda rebeldía, que se gestaba por aquella época precisamente y que hacía sentir con urgencia una voluntad de compromiso social”. *Ibíd.*, p. 70.

¹¹⁹⁴ Con relación a esta idea, Calvo Serraller dice que “tras la crisis del informalismo, se desarrolló una reacción figurativa de diverso carácter – realista, expresionista y pop – y, más tarde, en la segunda mitad de esta década de los sesenta, una corriente de arte geométrico y tecnológico de fuerte carácter normativo”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 118.

¹¹⁹⁵ Con relación a estos grupos, Serraller comenta que “el realismo, madrileño o sevillano, de los sesenta no dejó de ser, sin embargo, como se ha insinuado, una corriente autóctona, que mezclaba el espíritu de una fuerte tradición local (aunque no hay que equivocar aquí tradición con ningún tradicionalismo académico) con ciertos aspectos de la modernidad, pero, en todo caso, desde una perspectiva bastante intemporal”. CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Op. cit., p. 77.

¹¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 69.

¹¹⁹⁷ Este grupo fundó un museo privado de arte abstracto en Cuenca, el cual sería conocido muy pronto, llamado “Museo de Arte Abstracto Español”. Con la creación de esta institución, nació un ambiente artístico en dicha ciudad que hizo que muchos pintores, como Saura, Guerrero o Sempere, fijaran su residencia en este nuevo enclave con un naciente carácter cosmopolita.

Valdés, y que bajo un estilo pop muy personal denuncia la realidad política y social de nuestro país. Además de estos grupos, destacan a nivel varios artistas como Oteiza, Chillida, Tàpies, Sempere o Palazuelo, creadores que ya en esta época se les podía considerar consagrados. Por último, cabe resaltar a artistas con una gran calidad, como Lucio Muñoz, Hernández Pijuán, Barjola, Alfaro o José Guerrero, entre otros.

2.3. Pinturas murales

PASCUAL DE LARA, Carlos

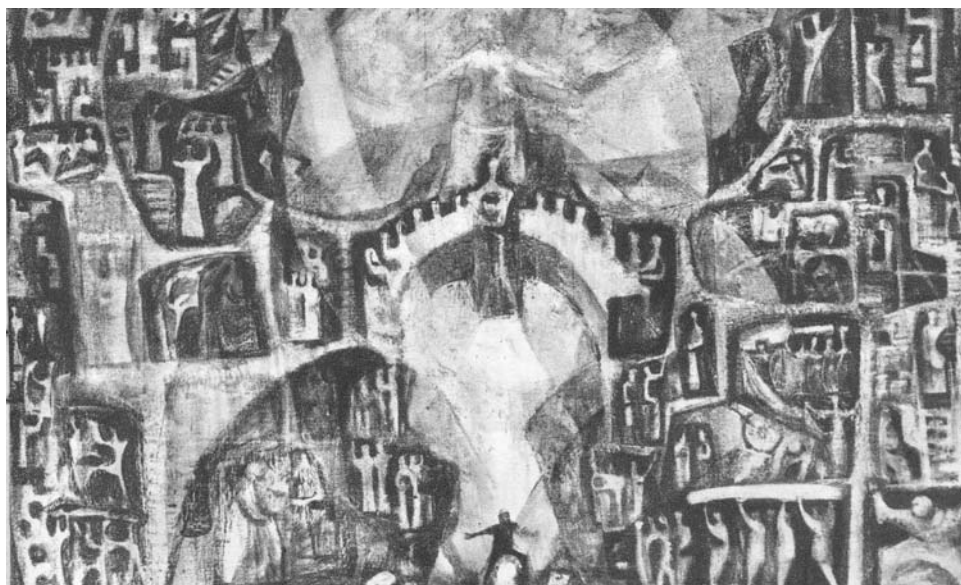
Parroquia del Rosario (destruida)
Carretera de Extremadura - MADRID
- Murales cerámicos exteriores (1950) -



- FICHA TÉCNICA

Aunque el primero de los ejemplos que estudiaremos está actualmente destruido, lo veremos por encima por ser la primera obra de interés en el movimiento hacia la renovación del arte sacro español. Se trata de la Parroquia del Rosario, templo que los dominicos encargaron al arquitecto Luis Laorga, otro de los arquitectos clave en la renovación de la arquitectura sacra en España. Este arquitecto, junto con otros como Fisac, Fernández del Amo, García de Paredes, Sáenz de Oiza, García-Pablos, etc., iniciaron el movimiento de renovación del arte religioso durante los años 40 en España. Esta iglesia se construyó en 1950, y del mismo año son los murales cerámicos de Lara.

Hay que recordar que Lara también estuvo entre los principales artistas que se movieron en el terreno del nuevo arte sacro, pero su muerte prematura nos dejó con la incógnita de una futura obra de verdadera renovación. Su encargo religioso más importante fue la decoración del ábside de la Basílica de Aranzazu en 1953, obra emblemática en este movimiento renovador, pero la polémica que levantó el proyecto de dicho templo en el seno de la Iglesia, sumado al fallecimiento del artista, no hicieron posible el proyecto. Cuando se volvió a retomar, Lara ya había muerto, y Lucio Muñoz ganó el nuevo concurso para la decoración del retablo, creando en 1962 una gran obra de calidad superior, referencia sin duda para el arte sacro de calidad en España.

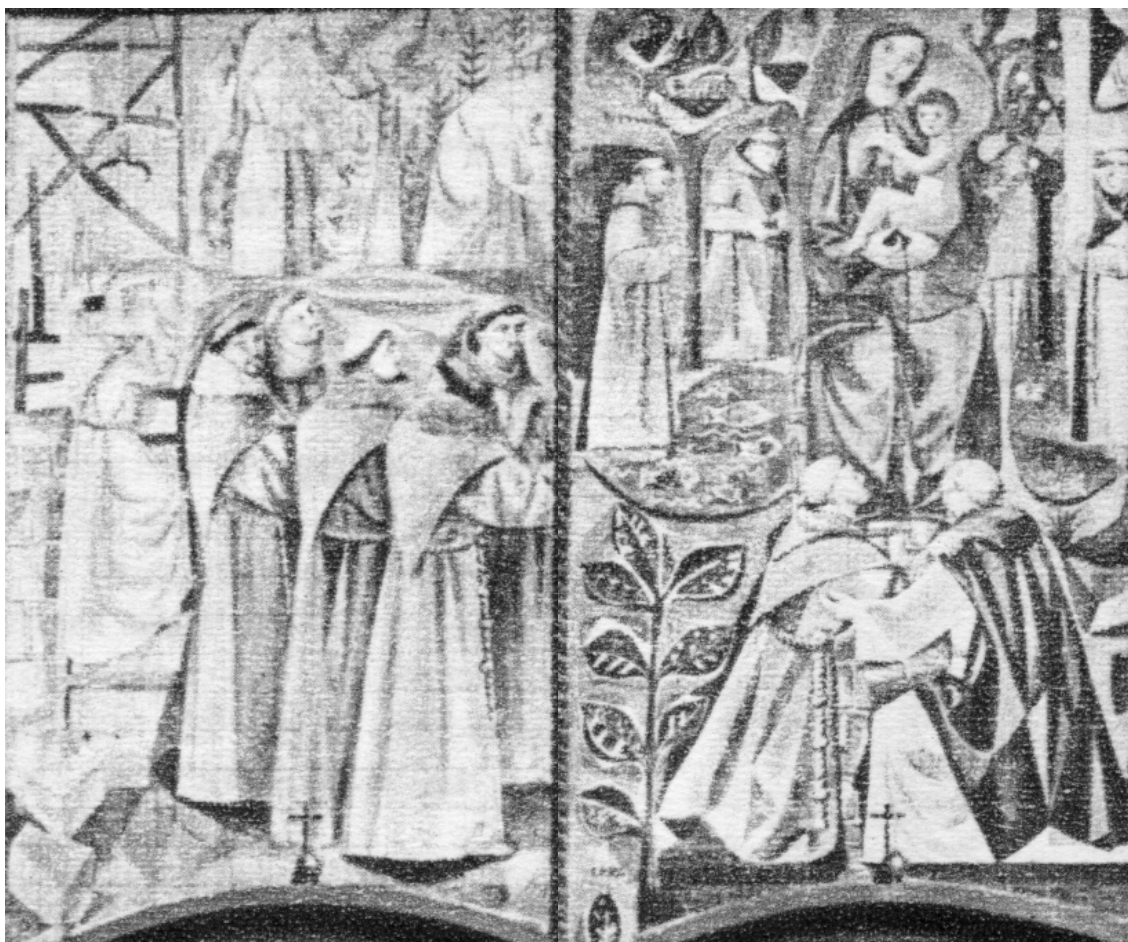


Boceto general para el retablo de la Basílica de Aránzazu.
Primer premio en el Concurso Nacional
(foto propiedad hijo del artista)

El edificio destaca por su fachada, la cual se encuentra dividida en tres zonas perpendiculares por machones de ladrillo, y se acompaña por una torre adosada en el lado izquierdo. La mayor nota de colorido lo ponen las cerámicas de Lara, lo que da un resultado visual de todo el conjunto sobrio pero atrayente. Como nos comenta Fernández Arenas, “destacan en ella las virtudes de la sencillez y autenticidad o, lo que es lo mismo, la humildad verdadera, sin despreciar por eso el buen sentido de la ornamentación estructurada con la arquitectura”¹¹⁹⁸. El templo se construyó de reducidas dimensiones, pues estaba pensado para albergar a pocas personas (600), y además se planeó en principio como un edificio provisional, aunque terminó siendo fijo por falta de medios económicos¹¹⁹⁹. También realiza Lara unos motivos decorativos en la Torre del Campanario.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Lamentablemente, la obra fue destruida por los propios dominicos para construir otro centro que se adaptara más a sus necesidades, por lo que sólo contamos con unas fotos de poca calidad cedidas por Carlos Pascual Pérez, hijo del artista, pero que creo que son insuficientes para poder hacer un estudio con detalle. Aun así, he preferido mostrar las imágenes de las que dispongo para poder contrastarlas visualmente con la posterior obra del autor. En el primero de los murales se distingue a los monjes de la



Mural 1

Mural 2

¹¹⁹⁸ Véase FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio, *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., pp. 36-37.

orden franciscana, reconocibles por llevar el cordón a la cintura con los tres nudos¹²⁰⁰, colaborando en unas obras de edificación, lo que simboliza su labor en la reforma de la Iglesia en crisis junto a los dominicos. El segundo de los murales nos presenta a la Virgen del Rosario, representativa de los dominicos, la cual está siendo admirada por Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominica, y san Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana, viéndose al fondo un paisaje, simbolizando el amor por la naturaleza. El último mural nos presenta a un grupo de dominicos dedicados a sus tareas más comunes, como son el estudio, la enseñanza, etc., teniendo el mismo escenario que el mural anterior.

En los murales siguientes nos extenderemos más en los matices iconográficos y simbólicos tanto de la orden dominica como de los franciscanos, así como de la Virgen del Rosario, por disfrutar de mayor calidad de imagen.



Mural 3

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Podemos comentar que aunque el planteamiento es clásico, es a la vez muy renovador en su expresión plástica, destacando su espontaneidad, su encanto y su singular sentido espiritual¹²⁰¹, características propias del estilo de Lara que con el

¹¹⁹⁹ LAORGA, Luis. *Una parroquia modesta en un suburbio madrileño*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 114. Madrid, 1951, pp. 19-22.

¹²⁰⁰ Estos tres nudos simbolizan las tres virtudes monacales instituidas por los franciscanos: pobreza, castidad y obediencia. Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 144-145.

¹²⁰¹ Con relación a este sentido espiritual de nuestro artista, Vaquero Turcios, artista también partícipe de la renovación del arte sacro español, nos dice: “Él fue con fervor algo que, más que artista *intelectual* podría llamarse artista *espiritual*. Su problemática trascendía su propia pintura para buscar un cimiento profundo, una básica y ardiente integración, no sólo de las artes sino de las ideas y de los espíritus. Creo

tiempo iría depurando y alcanzando cotas de mayor calidad. Dentro de este estilo destaca el tratamiento geométrico con tendencia al plano, tanto de sus figuras como del resto de los elementos que configuran las escenas. Pero es importante observar el cambio evidente con las pinturas de la etapa anterior, y ello se debe a que algunas órdenes eclesiásticas se decidieron por fin a contar con artistas próximos a las vanguardias para la ejecución de sus obras sacras, con lo que el resultado plástico y estético estaba casi asegurado.

Con relación al uso de los murales en exteriores, ya el propio Siqueiros defendió este planteamiento por ser más socializante¹²⁰², consecuencia que interesaba mucho a Lara. El arquitecto Laorga opinó sobre el resultado de los murales de Lara diciendo que “su pintura es, como su autor, limpia, sencilla, religiosa, amable, capaz de recrear en un pliegue, en una hoja, en una flor. Yo la encuentro en la línea de Giotto...



De ahí la facilidad con que acometió su primer gran mural, las cerámicas que componen la fachada de la pequeña parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Su aportación, en esta obra, fue completamente desinteresada, se entregó por pura vocación, y puso en ella su sencillez franciscana, su ternura, su delicadeza. El horizonte que tras esta cerámica se abrió ante Carlos era ilimitado”¹²⁰³.

También es interesante la opinión que tiene el propio Lara de la arquitectura sacra, destacando la integración de las artes para conseguir mejores resultados: “... La decoración de una Iglesia exige pintura religiosa que contribuya al clima de recogimiento, de intimidad, de esperanza y no hay más fórmula para alcanzar esto que sentirse parte integrante de la unidad que forma la arquitectura de la iglesia con la comunidad de fieles. Lo mismo podría decirse si el edificio es una fábrica o una universidad”¹²⁰⁴.

que la intensidad con que vivió esta búsqueda tiene una definición mejor que ninguna otra: Carlos Pascual de Lara era un hombre invadido por la fe”. VAQUERO TURCIOS, Joaquín. *Opinan los Artistas*. ARA nº 16. Madrid, abril-junio, 1968, p. 64.

¹²⁰² Con relación a este tema, Siqueiros es partidario de “atacar la ejecución de murales exteriores hacia la calle, frente al tránsito de las multitudes”, recogido en SEOANE, Luis. *Arte mural. La ilustración*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1974, p. 3.

¹²⁰³ LAORGA, Luis. *Opinan los Arquitectos*. Ibídem, p. 53.

¹²⁰⁴ Recogido en PASCUAL PÉREZ, Carlos. *Aportación del hijo*. Ibídem, p. 45. El mismo hijo nos dice respecto a su padre, que “Él estaba verdaderamente imbuido de la idea de la *Arquitectura Total*, idea que englobaba no sólo la pintura, en su relación con toda una serie de actividades artesanales y técnicas relacionadas entre sí, y por encima de todo ello, un cierto talante de renuncia a la propia obra, imbuido de humanismo y sentimiento solidario”. PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo*. Tesis inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, 1987, p. 184.



SPLANDIÚ PEÑA, Juan

Parroquia de San Agustín
C/ Joaquín Costa, nº 10 - MADRID
- Frescos en tribuna (1950) -



- FICHA TÉCNICA

Este templo fue obra del arquitecto Luis Moya, realizando el proyecto en 1946, y finalizando las obras en 1950. Lo que más llama la atención del edificio es su planta, pues toda la nave está concebida como un gran y único espacio elíptico, cubierto con una cúpula de nervios tipo califal, teniendo adosadas cuatro capillas laterales¹²⁰⁵. La parroquia depende directamente del obispado.

Los frescos de Esplandiú ocupan la parte superior del alzado interior, es decir, la parte alta de la tribuna, la cual tiene una barandilla de hierro. Los murales describen, en catorce escenas independientes, un ciclo pictórico con la vida de san Agustín. Este ciclo ocupa toda la superficie de la tribuna, rodeando al templo, exceptuando el presbiterio en el cual hay unos mosaicos de Padrós, autor de varias obras, religiosas y sacras, repartidas por Madrid. La iluminación artificial, pues el templo no dispone de suficiente luz natural, de todas las escenas es francamente buena, pues se acaba de estrenar una nueva distribución de focos, diferenciando el tono de esta tribuna, más cálido, con el del presbiterio, más frío.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Comencemos por hacer un repaso de la historia iconográfica de san Agustín. En primer lugar, hay que recordar que es considerado uno de los grandes padres de la Iglesia latina, siendo uno de los cuatro doctores de la Iglesia¹²⁰⁶. Desde muy joven comenzó a dominar las Artes Liberales, alcanzando entre sus contemporáneos un gran renombre, llegando a ser catedrático de retórica en Milán. Sus atributos más comunes suelen ser un cinturón de cuero, una concha, un libro, la maqueta de un templo, una pluma, etc¹²⁰⁷. También podemos encontrarnos con su corazón en llamas, debido a su fervor religioso, o de niño en su cuna, propio del siglo XV¹²⁰⁸.

En esta caso tenemos representada la vida de san Agustín en catorce frescos, los cuales vienen acompañados en su parte inferior por una inscripción latina que nos narra el suceso que acontece, por lo que dichas pinturas toman un carácter un tanto ilustrativo. Como he dicho anteriormente, los murales siguen, de modo cronológico, la

¹²⁰⁵ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., pp. 505-509.

¹²⁰⁶ Los cuatro Doctores de la Iglesia Latina son Ambrosio, Gregorio, Jerónimo y Agustín. En muchas ocasiones se representa a los cuatro juntos, o en compañía de los padres de la Iglesia griega.

¹²⁰⁷ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 22.

¹²⁰⁸ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 30-31.

vida de san Agustín, destacando los momentos trascendentales tanto para él como para la historia de la Iglesia¹²⁰⁹.

En la primera escena nos narra la llegada de san Agustín de niño a la escuela de Tagaste, acompañado de sus padres y recibido por el maestro. En el fondo se pintan construcciones arquitectónicas de la época del santo. En su parte inferior figura la siguiente inscripción latina: AGUSTINUS PUER IN SCHOLAM DATUS – “Agustín de niño es entregado a la escuela”.

La segunda escena trata de cómo el santo en su juventud pudo superar las tentaciones carnales y de todo tipo. Curioso es el hecho de simbolizar a éstas con diferentes tipos de animales, destacando la serpiente, en referencia al Árbol del conocimiento del Paraíso, y las alimañas. Reza la inscripción latina: EFFERBUIT ADOLESCENS INTER VEPRES LIBIDINUM – “De joven aguantó las tentaciones de los placeres”.



Mural 1



Mural 2

El tercer mural nos presenta al santo presenciando con sus amigos una obra de teatro, al cual era muy aficionado. Como escenario se representa un anfiteatro de la época romana. La inscripción dice: SPECTACULIS THEATRICIS IPSE CUM AMICIS RAPIEBATUR – “Él mismo con sus amigos era atraído por los espectáculos teatrales”.

La cuarta pintura nos presenta una escena familiar, donde se refleja la sencillez de la vida del santo. La inscripción dice: OCCULTE PERVENIT AD VINCULUM FRUENDI EX QUO ADEODATUS – “Discretamente llegó a disfrutar de aquello para lo que había sido entregado”.



Mural 3



Mural 4

¹²⁰⁹ Véase *Ibídem*, p. 30-31 y MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 183. y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 40-44.

El quinto mural nos muestra al santo impartiendo docencia a sus alumnos. No olvidemos que la magnífica actividad intelectual de san Agustín hizo que comprendiera y asimilara toda la obra de Aristóteles. Era considerado el más elocuente de los retóricos y también el más autorizado filósofo. Enseñó retórica en Cartago. El lema inferior dice: ARTEM RHETORICAM CUPIDITAE VICTUS VENDEBAT – “Vencido por el deseo enseñaba retórica”.

La séxta escena narra la salida de san Agustín, en el muelle a punto de embarcar, hacia Roma, donde tuvo numerosos seguidores, y Milán, donde conocería a su obispo san Ambrosio, fundamental en su conversión. Destaca la imagen de su madre, Santa Mónica, rezando en la esquina superior izquierda, simbolizando que su hijo la tenía en su recuerdo, y también la insistencia para que san Agustín se convirtiera y abrazara la fe de Jesús. Reza el lema lo siguiente: MATRI PLANGENTI SACELLO MENTITUS ET CLANCULO EVASIT – “Mintiendo a su madre que estaba en un santuario huyó clandestinamente”.



Mural 5



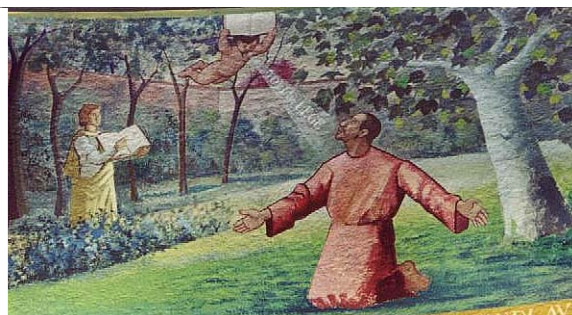
Mural 6

La séptima pintura muestra a san Ambrosio, obispo de Milán, en su cátedra predicando ante su pueblo, estando san Agustín y otros fieles más de rodillas. La escena se desarrolla en el interior de un templo. Reza el lema: AMBROSIUM IN CÁTEDRA DOCENTEM LAETUS AUDIEBAT – “Él feliz escuchaba a Ambrosio que enseñaba en su cátedra”.

El octavo mural nos cuenta como se convirtió el santo al cristianismo, mediante la revelación bajo una higuera del jardín de su amigo Alipio. El Santo oyó una voz que le decía “Toma y lee, toma y lee”, influyéndole de tal modo este hecho que se convirtió al catolicismo¹²¹⁰ y, aconsejado por san Ambrosio, comenzó a leer a Isaías. En el mural se ve al santo de rodillas, y a unos ángeles con libros enseñándole los evangelios. Dice la inscripción: ET ECCE “TOLLE LEGE” DE VICINA DOMO CUM CANTU AUDIT. – “He aquí que escuchó de la casa vecina un canto: *Toma lee*”.



Mural 7



Mural 8

¹²¹⁰ Cuando oyó la voz en el jardín, cogió al azar las Epístolas de San Pablo y leyó: “Andemos decentemente (...) no en amancebamiento y libertinaje (...), antes vestíos del Señor Jesucristo”. Recogido en RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., p. 37.

La *novena escena* narra el bautismo del santo junto a su madre, con ropas blancas, y los familiares y amigos¹²¹¹. El personaje que bautiza es san Ambrosio, personaje junto a su madre, decisivo en su conversión. El lema reza lo siguiente: MONICA SIBI ADHAERENTE ET EXULTANTE BAPTIZATUS EST – “Fue bautizado con Mónica alegre junto a él”.

La *décima pintura* nos muestra a su madre Santa Mónica en el lecho de su muerte. El santo y su amigo se encuentran en actitud de oración, y unos ángeles sobrevuelan a la santa con coronas de flores. El Espíritu Santo irradia luz sobre la cabeza de la santa. La inscripción dice: AD DOMINI ALTARE MEMINERITIS MEI UBIUBI FUERITIS – “Junto al altar del Señor os acordaréis de mí allá donde estéis”.



Mural 9



Mural 10

El *mural undécimo* narra como se desarrollaba la vida en el monasterio que fundó, y se representa mediante el santo y sus compañeros trabajando sobre planos de construcción. Al fondo, por una ventana, se ven las obras de una edificación, probablemente religiosa. El lema dice: PRESBYTER MONASTERIUM INSTTOTUIT ET CUM SIBI ADHA RENTIBUS DEO VIVEBAT - “Como presbítero fundó un monasterio y vivía entregado a dios junto con sus compañeros”.

En la *duodécima pintura* nos cuenta como convenció a las instituciones religiosas africanas predicando, con el atributo de obispo, pues pese a su oposición fue nombrado obispo de Hipona. Se encuentra en el interior de un edificio religioso, con muchas instituciones religiosas escuchando su plática. El lema inferior reza: AFRICAE PACEM ET UNITATEM RELIGIOSAM RESTITUIT VICTOR IN VERBO – “Restableció la paz y la unidad religiosa en África convenciendo con la palabra”.



Mural 11



Mural 12

¹²¹¹ Recibió el bautismo con su amigo Alipio y su hijo Adeodato. Cfr. *ibídem.*, p. 37.

En la *escena decimotercera* nos encontramos al santo trabajando en sus estudios y en la escritura de sus grandes obras, que tan valiosas han sido para la Iglesia y la humanidad. El santo está sentado en actitud de estudio, escribiendo sobre un atril sus obras, rodeado de una biblioteca, probablemente en su monasterio. La inscripción dice: DOCTOR DOCTORUM MONUMENTUM AERE PERENNIUS EXEGIT – “Doctor de doctores exigió un monumento más duradero que el bronce”.

En la *última pintura*, la decimocuarta, representa al santo en su lecho de muerte, al cual llegó con todas sus facultades mentales intactas a los setenta y siete años de edad. En la estancia, donde hay unos salmos escritos en la pared de su habitación, se encuentran sus más allegados amigos del monasterio. En la parte superior se puede ver al Padre en representación de la Santísima Trinidad, acompañado por ángeles, del cual sale un rayo de luz dirigido al santo. El lema dice: PSALMOS CONTRA PARIETEM INFIRMUS LEGENS OBDORMIVIT IN DÑO – “Leyendo enfermo unos salmos en la pared murió en el Señor”.



Mural 13



Mural 14

Estos catorce murales citados se encuentran divididos en grupos de siete, cada grupo en un lateral de la nave. Enfrentado al presbiterio, y en la misma tribuna que el resto de los frescos, nos encontramos con dos ángeles sosteniendo una filacteria con la siguiente leyenda: TE DEUM LAUDAMUS TE DOMINUM CONFITEMUR – “A ti Señor te alabamos, Te reconocemos como Señor”. Se dice que al terminar la ceremonia del bautismo de san Agustín, tras su conversión al catolicismo, san Ambrosio exclamó “Te Deum laudamus”, y san Agustín contestó “Te Dominum confitemur”, de lo cual viene la composición del canto litúrgico “Te Deum”



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Estas pinturas, a diferencia de la anterior, no son tan atrevidas en su concepto plástico. El tratamiento de las figuras y de las escenas sigue unos patrones bastante académicos, y parece atisbarse poco de las vanguardias del momento, pues de hecho Esplandiú se mantuvo un tanto al margen. A pesar de esto, tuvo una gran actividad muralista por España, aunque éste el único mural que hace en Madrid.

Bien es cierto que tampoco tienen nada que ver con la pintura desarrollada en el primer bloque, totalmente anclada en el pasado. Estos murales, en cambio, son más actuales y, si hay algo interesante que destacar, es el tratamiento de algunos ropajes, con su planitud recordándonos a Zurbarán. También se puede decir que todas las pinturas desprenden una sensación dulce y risueña, transmitiendo un carácter espiritual y bondadoso. Están ejecutadas con sencillez y maestría, fluyendo una esencia poética. Sin embargo, las composiciones se limitan a presentar las diferentes escenas como meras ilustraciones, cosa no extraña pues Esplandiú desarrolló gran parte de su actividad profesional como ilustrador. Con esto se consigue que el ciclo pictórico tenga un carácter más bien narrativo antes que estético. No existe ninguna preocupación por crear diferentes angulaciones o puntos de vista, por lo que las escenas quedan un tanto estáticas y sin atractivo visual.

En cuanto a su integración con la arquitectura, nos da una sensación un tanto extraña al observar dichos murales al lado de los mosaicos de Padrós. No tienen continuidad ninguna, ni estética ni visual, y se encuentran ambas obras una al lado de la otra. Quizá hubiera sido mejor solución dejar más limpio los enmarcamientos del presbiterio, y que los mosaicos sólo ocuparan el ábside, con lo que habría una división visual que anularía el contraste negativo de las dos obras. También chocan bastante las pinturas inferiores, cuadros del siglo XVII y XVIII, que no tienen absolutamente nada que ver con el resto del templo.



Lateral derecho de la nave elíptica
(Escenas de 1 a 7)



Lateral izquierdo de la nave elíptica
(Escenas de 8 a 14)



RODRÍGUEZ VALDIVIESO, Antonio

Parroquia de Belvís
BELVÍS DEL JARAMA
- Presbiterio y murales exteriores
(1951) -



- FICHA TÉCNICA

Esta parroquia, construida en los años 50, depende de la parroquia de Paracuellos del Jarama, lugar donde su templo también posee una obra mural que será analizada posteriormente. El edificio, como el resto del pueblo, se erigió por medio del Instituto Nacional de Colonización, institución que se encargó, tras la guerra, de la creación de nuevos pueblos para redistribuir mejor a la población por todo el territorio nacional¹²¹². Por entonces esta institución estaba dirigida por el arquitecto Fernández del Amo, el cual contó en numerosas ocasiones con artistas para decorar los nuevos templos que se iban levantando por todo el país.

La característica más interesante de este templo para nuestro trabajo es que dispone de obra mural tanto en el exterior del edificio como en su interior. Lógicamente, las pinturas exteriores, trabajadas con la técnica al fresco, se encuentran bastante deterioradas, con desprendimiento de gran cantidad de capa pictórica, sobre todo en las grandes superficies del fondo, perdiendo el color gran parte de su vitalidad, aunque la mayoría de los personajes que componen las escenas todavía son reconocibles. Estos murales se encuentran en la fachada que da entrada al templo, distribuidos en el fondo de tres grandes paneles cubiertos por una especie de porticada, y estando en el panel del centro la puerta de ingreso a la iglesia.

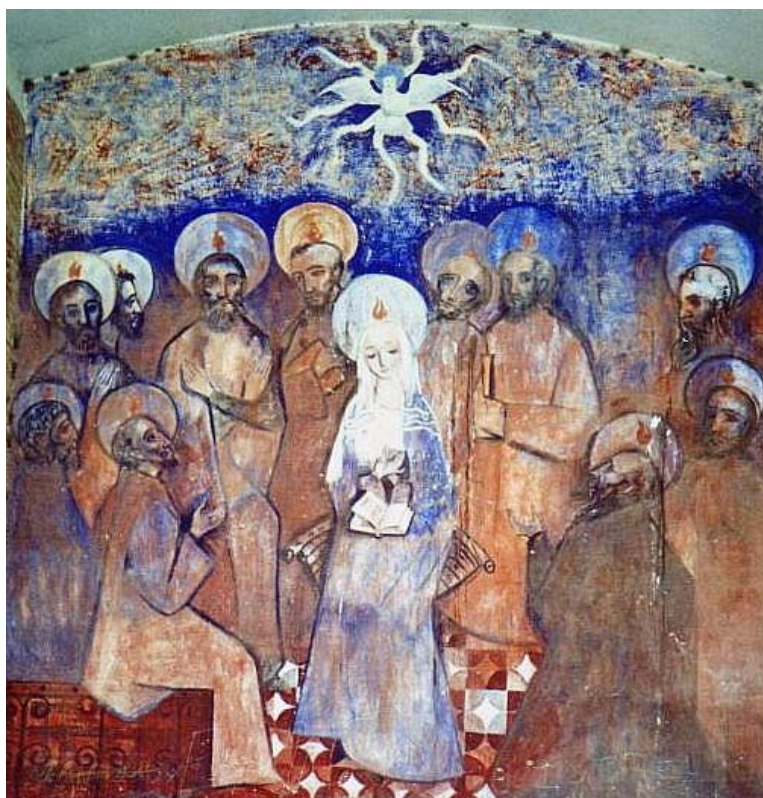


¹²¹² Sobre esta Institución, creada en la posguerra, remitirse a la segunda etapa de esta tesis doctoral, dentro del apartado del arte sacro y el comienzo de la apertura en España.

Con relación al mural interior, se pintó cubriendo prácticamente la totalidad del presbiterio. Su técnica también fue la pintura al fresco, pero fue restaurado, creemos que con pinturas acrílicas, por un tal M. Florentín el 6 de Marzo de 1990, según reza en una inscripción hecha a mano, la única en toda la obra, en la parte inferior derecha del mural. Su conservación actual, por tanto, no es mala, aunque en la parte superior ya se observan algunos desprendimientos de la capa pictórica a causa de humedades. También hay que tener en cuenta que, desgraciadamente, no sabemos como ha influido la restauración en los colores originales del autor. Su iluminación, forzosamente artificial por la escasa luminosidad del templo, es también buena, pues el templo cuenta para ello con dos focos halógenos en los laterales de los muros del altar, con suficiente potencia para distribuir de manera uniforme la luz por la totalidad del mural.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

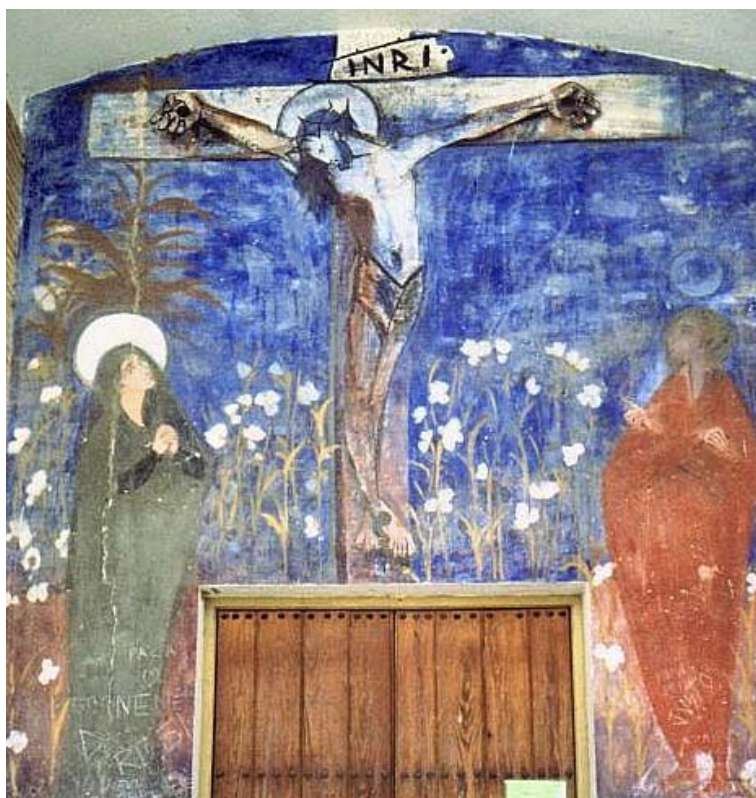
Para comenzar a analizar las obras, empezaremos por los murales exteriores. Como se dijo anteriormente, esta obra se compone de tres murales distribuidos a lo largo de la fachada principal, y donde se desarrollan tres escenas pertenecientes al Nuevo Testamento: *Pentecostés*, la *Crucifixión* y la *Anunciación*.



El primer panel, a izquierda de la puerta de entrada al templo, corresponde al *Pentecostés*¹²¹³. Hay que recordar que la presencia de María no es citada expresamente en los textos bíblicos, pero aún así se puede deducir de un texto de los Hechos que dice: “... perseveraban unánimes en la oración con algunas mujeres con María, la madre de

¹²¹³ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural que Stolz realizó en la iglesia del Espíritu Santo en 1943, y analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

Jesús...”¹²¹⁴, refiriéndose al momento en que los apóstoles estaban reunidos en Jerusalén el día de Pentecostés. Normalmente, y como en nuestro mural, la Virgen sostiene los Evangelios, no participando del milagro, y los apóstoles se distribuyen alrededor.¹²¹⁵ La paloma en la parte superior, representando al Espíritu Santo, envía rayos a los apóstoles, los cuales reciben sobre sus cabezas lenguas de fuego. Como podemos comprobar Valdivieso respeta los elementos iconográficos tradicionales, pero todo con una figuración bastante novedosa.



El segundo panel, con la puerta en el centro de la pintura, trata el tema de la *Crucifixión*¹²¹⁶. Con diversa variaciones a través de la historia de la iconografía cristiana, conviene recordar como a partir del siglo XI se representa a Cristo muerto, con los ojos cerrados y la cabeza caída sobre el hombro derecho, además de tener el cuerpo desplomado y flexionado. En cuanto al número de clavos que se utilizaron para clavar a Cristo en la cruz, es a partir del siglo XIII cuando se comenzaron a usar tres, como decidió nuestro artista. También es curioso observar como ha evolucionado la posición de los brazos de Cristo, donde algunos autores diferencian entre los brazos poco abiertos, propio del Cristo janseista que reserva su gracia para unos pocos elegidos, y los brazos extendidos, propio del Cristo católico que murió por todos los hombres¹²¹⁷. En cuanto a los personajes que acompañan a Cristo, Valdivieso dispone a la Virgen a la izquierda y a San Juan a la derecha, prescindiendo de María Magdalena, figura que también suele estar presente en dicha escena. Cabe destacar como el artista dispone multitud de flores blancas, creemos que lirios por su significado de pureza, por

¹²¹⁴ Hechos 1, 13.

¹²¹⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 616.

¹²¹⁶ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural que Roa realizó en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, y analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

¹²¹⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 497-500.



todo el fondo de la escena, pero desgraciadamente no podemos contemplar correctamente el contraste cromático que posee con relación al resto de la obra por estar muy deteriorada.

Por último, el tercer panel, pintado a la derecha de la puerta, corresponde a la *Anunciación*¹²¹⁸. Esta escena siempre se nos presenta tratando a los dos personajes que participan en ella de un modo más o menos diferenciado, siempre con una referencia a su origen, el cual proviene de Mundos distintos: la Virgen, se suele presentar de un modo más humano, puro y terrenal; el ángel, como criatura celestial e incorpórea, alada e inmortal. Además también suelen reflejar dos actitudes distintas, pues mientras el ángel es más activo, ocupando frecuentemente más espacio compositivo, la Virgen tiene un papel más pasivo, aunque no hay que olvidar que en numerosas ocasiones aparece una tercera figura, como es la paloma del Espíritu Santo, presente en el mural de Valdivieso. La Virgen se suele representar con un libro, no estando ocupada en ningún trabajo manual, más propio de la tradición bizantina, mientras su genuflexión hace referencia a las Vírgenes de Occidente. El ángel, que representa al Arcángel Gabriel, suele estar levitando, pues su figura posada sobre el suelo, posición pintada por Valdivieso, es propio de la Edad Media. Cuando se representa a dicha figura sosteniendo un papel, como es nuestro caso, suele aludir a dos cosas: el texto de salutación o el contrato propuesto a María.¹²¹⁹

Por otro lado, y como se ha dicho anteriormente, Valdivieso también pintó otro mural en el interior del templo, en concreto en su presbiterio, con el tema de la *Asunción*¹²²⁰. En este suceso se narra la Ascensión de la Virgen a los cielos, hecho que

¹²¹⁸ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural mencionado en la nota anterior.

¹²¹⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 182-193.

¹²²⁰ Para ampliar sobre este tema remitirse al mural que Navarro realizó en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar en 1962, y que es analizado posteriormente en esta tesis doctoral.



no aparece en ninguna de las Sagradas Escrituras, encontrándose referencias sólo en textos apócrifos. Este tema comienza a representarse en el arte cristiano de Occidente a partir del siglo XIII mediante esculturas, pero es a partir del Renacimiento cuando se representa pictóricamente a María elevándose a los cielos, de pie o sentada en un trono, ayudada por ángeles y con expresión de éxtasis, características éstas últimas no respetadas por Valdivieso. Los ángeles a veces tocan instrumentos musicales o se limitan a formar cortejo en la escena¹²²¹, y la Virgen tiene las manos unidas en actitud de oración, como en nuestro mural, pero también encontramos ejemplos con los brazos extendidos mirando hacia arriba. Es a partir del siglo XVI cuando la Asunción más bien parece la Ascensión, pues la Virgen sube a los cielos sola, sin ayuda de los ángeles. Además ciñe a su pelo una corona de doce estrellas y aparece bajo sus pies una luna¹²²². Por último, en el Barroco aparece la Virgen triunfante, con los apóstoles en su tumba vacía en la parte inferior.

Como vemos, aunque Valdivieso respeta el elemento de la corona, la media luna aparece no bajo los pies de la Virgen, sino en el fondo como un elemento compositivo independiente¹²²³. Además, en la parte derecha surgen unos largos tallos con diversas flores, aludiendo probablemente al milagro de las flores en la tumba vacía de la Virgen¹²²⁴. Las flores pintadas se asemejan a los lirios, los cuales simbolizan la pureza de la Virgen¹²²⁵, elemento muy usado también en el tema de la *Anunciación*.

¹²²¹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 639.

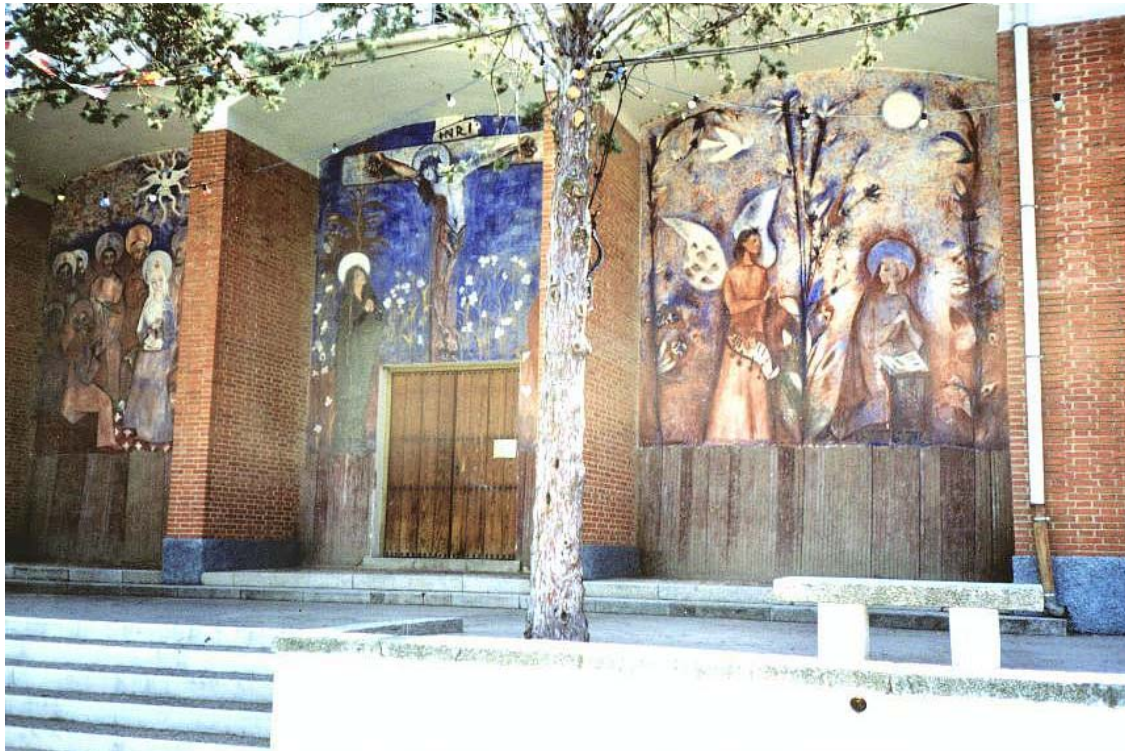
¹²²² Estos elementos iconográficos podrían haber aparecido a partir de la lectura del Apocalipsis (12, 1) cuando dice: “Vestida de sol, la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”. Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., p. 285 y FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. p. 52. Además, hay que tener en cuenta que la media luna a los pies de la Virgen simboliza castidad. Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 201.

¹²²³ En la Europa antigua, la media luna representaba un símbolo funerario debido a las correlaciones entre la luna y la muerte. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 234.

¹²²⁴ En este suceso se narra como Santo Tomás, al llegar el último a la reunión de los apóstoles tras la muerte de la Virgen, no quiso creer en su Asunción, por lo que hizo abrir su tumba, encontrándose ésta llena de flores. Probablemente, este hecho se inventó para que hiciera pareja con el de la visita de las

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Los murales que Valdivieso pintó en esta Iglesia representan un paso más en la ansiada renovación que se estaba esperando en el arte sacro español. Su figuración deja traslucir una poesía de manera muy personal, y logra recrear los ambientes de una



manera tan espiritual, que recuerda a algunas figuraciones románicas. Desgraciadamente en los murales de la fachada exterior no se puede apreciar su calidad cromática como sería deseable, pues su degradación no lo permite, pero se intuyen colores, como los azules ultramar de los fondos, que debieron ser muy potentes en su día, sobre todo si contamos con que estamos hablando de una pintura exterior. Lógicamente, su integración con la arquitectura del templo debía presentar necesariamente una vista del edificio muy diferente a la que se contempla hoy en día, y la impresión me imagino que sería mucho más impactante. Pero lo que sí se aprecia mejor, aunque también con deficiencias, es el tratamiento formal de su figuración, poseyendo un cierto regusto arcaico, que a su vez impone un sello de misterio que los hace muy atractivos.

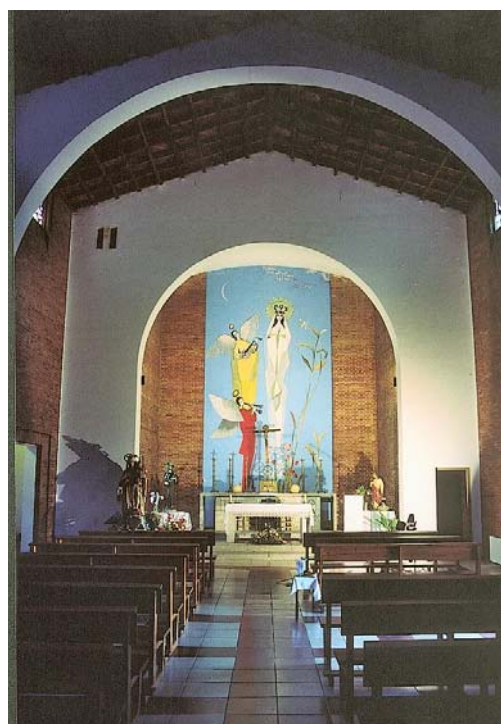
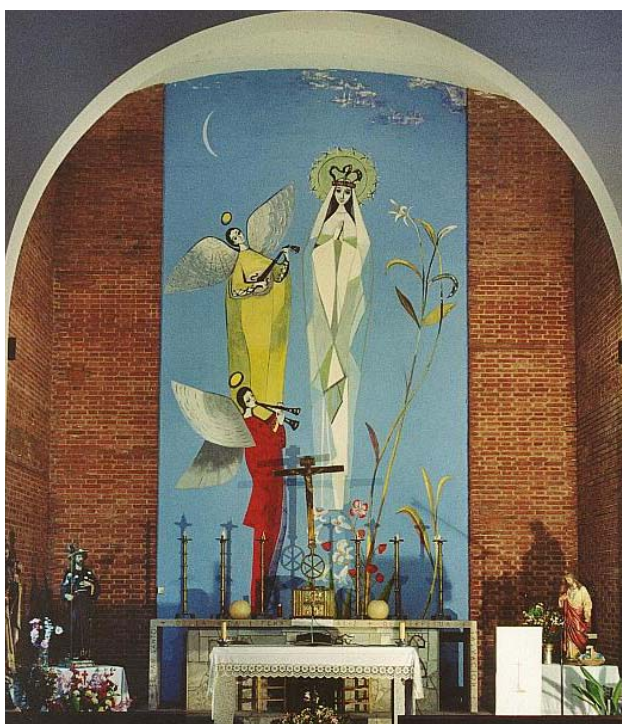
En cuanto al mural interior, la fuerza del color es su característica más interesante, aunque al estar restaurado no nos fiamos totalmente del respeto que se ha tenido por los colores originales, así como por su tratamiento y textura general. La figuración transmite una dulzura llena de encanto, por lo que el resultado puede resultar algo infantil, debido también a su simpleza. El fondo liso hace que las figuras se presenten con mucha rotundidad, y esto, unido a la intensidad de los colores usados, provoca una contemplación llena de fuerza, y con una sensación muy directa. Su integración con el

Santas Mujeres al sepulcro de Cristo. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 640.

¹²²⁵ No hay que olvidar que este atributo también se utiliza con numerosos santos, como santo Domingo, san Francisco, san Antonio de Padua, santa Clara y san José. En todos viene a simbolizar virtud y castidad. Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. p. 36.

resto del templo es buena, pues la simpleza de líneas de su arquitectura hace que esta sea la única fuente de color, llenando la estancia de alegría y viveza.

Sin embargo, aunque con esta obra se aporta un elemento más de esperanza en el arte religioso, si es verdad que el autor podía haber sido más atrevido con este encargo, ya que fue un pintor que conoció la vanguardia española de cerca, tanto en sus propuestas como a sus artistas. Pero si nos situamos en la época en la que se realizó el mural, y la manera de entender el arte por parte, no sólo ya de la mayoría de los eclesiásticos españoles, sino de la población en general, comprenderemos que la propuesta que Valdivieso realizó fue bastante correcta e ilusionante, vislumbrando un futuro del arte sacro español más comprometido con el arte profano y con los artistas contemporáneos.



PADRÓS ELÍAS, Santiago

Basílica del Valle de los Caídos
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

- Mosaico en la cúpula y en la Sacristía
(1951-56) -



- FICHA TÉCNICA

Ante un valle bravo y recio, el valle de Cuelgamuros, se alza este monumento dedicado a los caídos en la guerra civil, concebido por el general Francisco Franco tras la guerra, y construida por los presos políticos del momento. Promulgada, por decreto en 1940, la erección del monumento, se confían los trabajos de dirección y realización de los diseños a Pedro Muguruza Otaño, entonces Director General de Arquitectura. Durante los años cincuenta, y bajo la dirección de Diego Méndez González, se realizarán las obras de la Cripta, galerías y sacristías, así como del pórtico, el claustro, el Monasterio, el Noviciado y la Cruz, acabándose todos los trabajos, tras numerosos problemas técnicos, en 1958.¹²²⁶

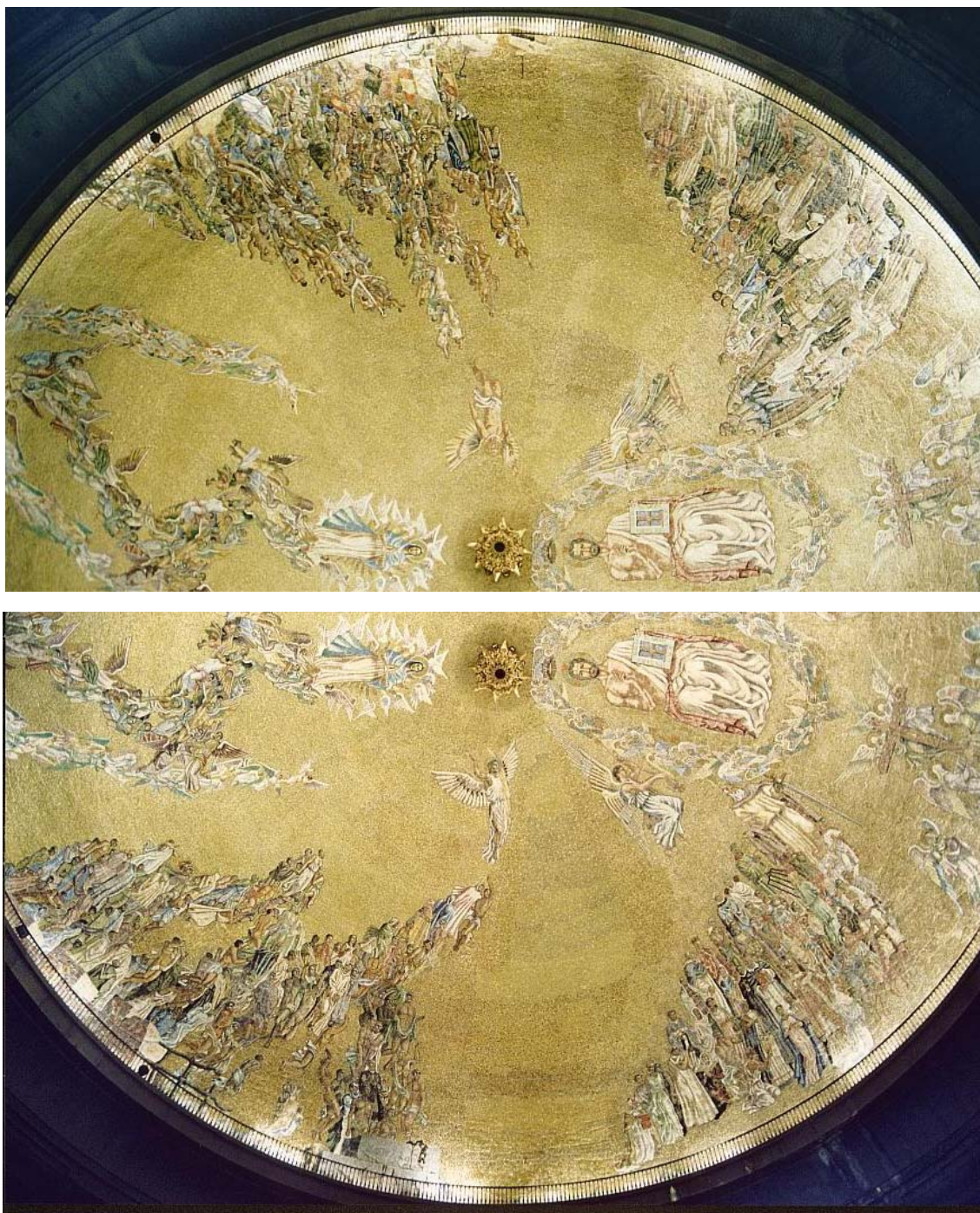
Dentro de las obras, destaca la cripta, con una longitud total de 262 metros y diferentes alturas según sus diferentes divisiones: vestíbulo, atrio, el llamado espacio intermedio, la gran nave y el crucero, donde se halla encima la cúpula con el mural-mosaico de Padrós. La altura de la gran nave es de 22 metros, pasando a 41 metros en el



¹²²⁶ Véase AA.VV. *Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1985, pp. 7-10.

punto más alto de la cúpula que se alza sobre el crucero.¹²²⁷ El mosaico está colocado sobre una bóveda de membrana de hormigón armado, separada de la mampostería que se adosa a la montaña para evitar que las filtraciones lo puedan dañar; además está recubierta de una capa de material que la impermeabiliza y defiende.

Por otro lado, la Sacristía se encuentra en el extremo del brazo epistolar del crucero, y en su techo plano se encuentra el segundo mural-mosaico de Padrós. Ambas obras, se encuentran en perfecto estado de conservación, debido sobre todo a la dureza del material, así como a los recursos técnicos desarrollados para la mejor preservación de las obras. La iluminación, necesariamente artificial por estar el templo excavado en la roca, es muy buena en la cúpula, pero se queda un tanto escasa en la capilla.



¹²²⁷ Ibídem, pp. 20-23.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

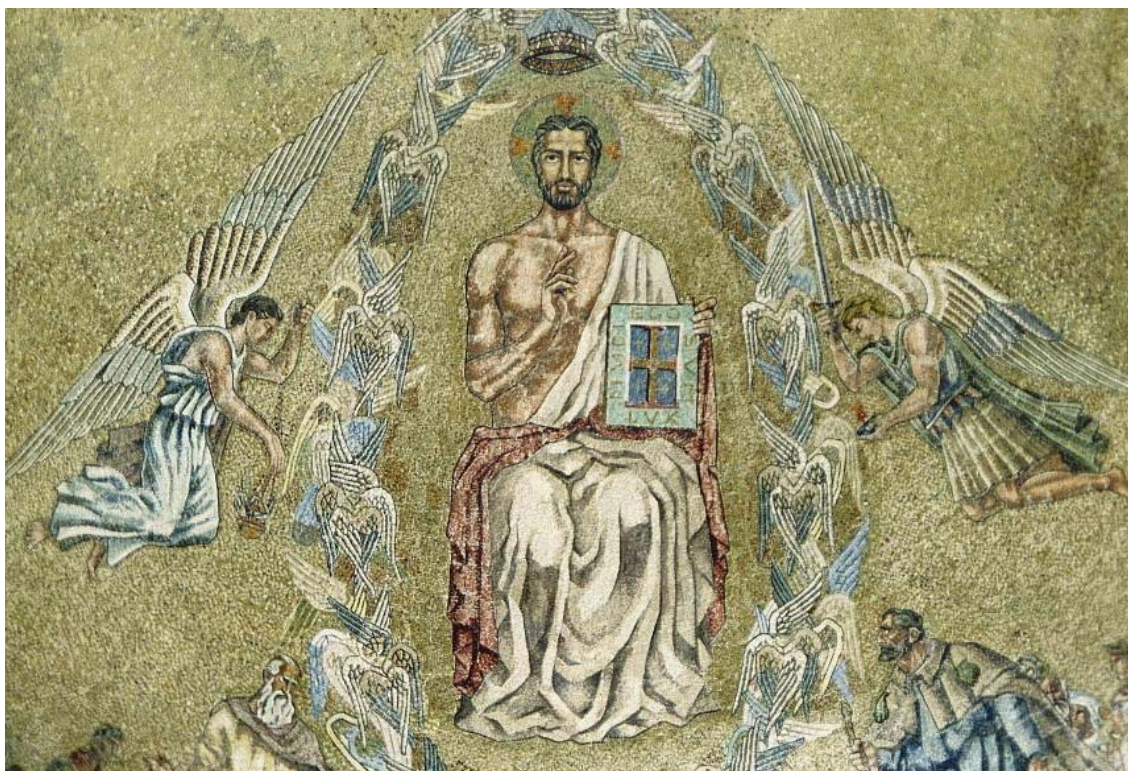
- CÚPULA -

El mural-mosaico de Padrós en la cúpula es la pieza fundamental del interior del templo, por su proyección sobre la totalidad del crucero. El mosaico lo conforman cerca de cinco a seis millones de pequeñas teselas de todos los colores, y parece ser que esta manera de decorar una cúpula se ensayó por vez primera aquí.

La temática del mural es variada, y gira entorno a dos figuras principales y enfrentadas: un *Cristo en Majestad* que corona la cúpula, y, como mediadora universal, la *Santísima Virgen* rodeada de una corte de serafines. Alrededor de estas dos figuras se alzan, en movimientos simulando llamas, grupos de figuras que parecen ascender en busca del Padre Eterno, acudiendo al Juicio de Dios. Dichos grupos están divididos en cuatro grandes conjuntos:

- al lado del Cristo en Majestad, se encuentran, a su derecha, los *Mártires*, y, a su izquierda, los *Confesores*
- al lado de la Virgen, se encuentran, a su derecha, los *Militares*, y, a su izquierda, los *Civiles*.

Estos grupos se completan con el *Ángel del Paraíso* y el *Ángel de la Anunciación*, los cuales custodian la escena desde el centro de la cúpula y entre las dos agrupaciones anteriores. Además, debajo de la Virgen se alza un gran número de ángeles que se dirigen hacia ella, y debajo del Pantocrátor se encuentran otro grupo de ángeles con la Santísima Cruz. Pasemos a describir las principales figuras y grupos.



El Cristo en Majestad: Es una manera muy clásica de presentar a Cristo Todopoderoso, o del Gran Poder. Su imagen transmite la sensación de representar a la vez a Dios Padre (Creador) y a Dios Hijo (Redentor) en una sólo persona. Este Cristo representado por Padrós tiene una clara influencia del Cristo Pantocrátor bizantino, pero

a diferencia de aquel, éste se suele presentar de cuerpo entero, mientras el Pantocrátor se representaba en busto¹²²⁸.

Normalmente, este tipo de representaciones tiene a su lado los cuatro animales del Tetramorfos, en representación de los cuatro evangelistas; Padrós sólo hace alusión a ellos con una especie de mandorla, elemento también tradicional en estas representaciones, compuesta por diversos grupos de seis alas, siguiendo el Apocalipsis de San Juan¹²²⁹. El rostro se presenta en actitud rigurosamente frontal, una actitud de majestad, y encima suele ubicarse una corona real, hecho tradicional que respeta nuestro artista. Respecto a sus gestos, con la mano diestra realiza el gesto de la bendición, y con la mano izquierda sostiene un libro abierto sobre sus piernas, con la clásica cita “EGO SUM LUX MUNDI” (*Yo soy la luz del mundo*).¹²³⁰

En la parte izquierda de la mandorla, un *Ángel turiferario*, agarra el incensario con la mano izquierda y con la derecha lo agita. En la parte derecha de la misma mandorla se encuentra *san Miguel Arcángel*, vestido de militar, con túnica larga y falda corta. Espada enhiesta en la mano derecha, así como una vela encendida en su mano izquierda¹²³¹.

En la parte inferior del Cristo, se encuentran cuatro ángeles que, escondiendo su rostro, están sujetando la cruz de la Pasión y Muerte de Jesús, en clara alusión a la cruz que se alza en el propio Valle de los Caídos. Dos ángeles más a los lados sujetan, uno la corona de espinas, y el otro el paño de la Verónica.



¹²²⁸ Además, la variante de los iconos rusos se diferenciaban por la mirada, con ojos fulgurantes, y la barba, larga y puntiaguda. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 43-44. Una muestra de Cristo Pantocrátor se puede observar en el mural que el mismo autor realizó en la parroquia de San Agustín en 1958, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹²²⁹ Este texto, mencionado también en el mural de la cita anterior, hace relación a la aparición de los cuatro animales, símbolos de los evangelistas, y a su aspecto: “... Y en medio del espacio en que estaba el trono, y alrededor de él, cuatro animales (...) Cada uno de los cuatro animales tenía seis alas...”. Apocalipsis de san Juan 4, 6-8.

¹²³⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 50.

¹²³¹ Para ampliar sobre la iconografía de este ángel remitirse al mural que García de los Monteros realizó en la parroquia de San Miguel Arcángel, en Navas del Rey en 1949, así como al mosaico que el propio

Grupo de Mártires: A la izquierda del Cristo se encuentra este grupo con 45 figuras que intentaremos reconocer una por una, según unos dibujos muy esquemáticos que el artista Padrós regaló a la comunidad benedictina, la cual rige la abadía del Valle de los Caídos. Padrós quería representar muchos rostros, por lo que viajó durante varios días para seleccionar diversos bustos. En la base de todo el grupo destaca la típica orografía del lugar donde se ubica la basílica.

También hay que decir que Padrós no representó a todas las figuras con sus atributos, por lo que sólo se mencionarán aquellos representados por el autor. Todas las figuras tienen un número, facilitado por un dibujo esquemático del propio Padrós, que corresponderá con el número de la descripción.¹²³²

En primer lugar hay que decir que el grupo está comandado por *san Pablo*, que se presenta con una espesa barba blanca y sosteniendo una gran espada con su mano izquierda, instrumento de su martirio.¹²³³



Identificación de personajes

1. *San Justo:* Niño martirizado en la persecución de Diocleciano. Cómpluto (Alcalá de Henares).¹²³⁴

Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, ambas obras analizada en esta tesis doctoral..

¹²³² La mayoría de la información aquí expuesta fue facilitada por doña Margarita Ortega, actual guía de la basílica. La información se basa en unas fotocopias sobre unos bocetos que legó Padrós a la orden benedictina, para identificar a las mayoría de los personajes de su cúpula, y que han sido publicados en MÉNDEZ, Diego. *El Valle de los Caídos: idea, proyecto y construcción*. Fundación Nacional Francisco Franco. Madrid, 1982.

¹²³³ Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que García de los Monteros realizó en la parroquia de San Miguel Arcángel, en Navas del Rey en 1949, así como al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, ambas obras analizada en esta tesis doctoral.

2. *San Pastor*: Compañero del anterior; idénticos datos.¹²³⁵
3. *San Víctor*: Militar en la Mérida romana, Mártir
4. *Santa Eulalia de Mérida*: Virgen y Mártir. Muerta en el año 303.
5. *San Fructuoso de Tarragona*: Obispo y mártir. Murió en la hoguera, imperando Galieno, el año 259.
6. *San Aurelio*: Mártir en Córdoba. Murió en el año 852.
7. *Santa Natalia*: Esposa de San Aurelio. Mártir con él. Ver número 6.
8. *San Cucufate o San Cugat*: Mártir. Caballero africano que vino a Barcelona. Murió en el año 306.
9. *San Hermenegildo*: Mártir. Hijo del rey Leovigildo. 583. Muestra como atributo una cruz, en la mano derecha, y una corona en la izquierda.¹²³⁶
10. *San Adulfo*: Familia noble de Sevilla. Martirizado en Córdoba con su hermano Juan. Murió hacia el año 825.
11. *Santa Áurea*: Viuda y mártir. 855. Hermana de San Adulfo. Ver número 10.
12. *San Juan*: Mártir. Ver número 10.
13. *San Vicente*: Diácono y mártir. Una de las más ilustres víctimas de las persecuciones romanas. Valencia. Murió en el año 304. Muestra como atributo una pandereta sostenida con sus manos.



14. *Santa Columba*: Discípula de San Eulogio de Córdoba, martirizada el año 853. Muestra como atributo un puñal agarrado con sus manos.
15. *San Fermín*: Obispo de Pamplona. Mártir de Amiens. S. II. Muestra como atributos mitra y casulla.

¹²³⁴ Para ampliar sobre la iconografía de esta santa remitirse al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹²³⁵ *Ibidem.*

¹²³⁶ *Ibidem.*

16. *Santa Obdulia*: La venera como ciudadana suya la ciudad de Toledo. Martirizada hacia el año 361.
17. *Santa Leocadia*: Familia noble de Toledo. Martirizada en la persecución de Daciano, hacia el año 304.
18. *San Valentín*: Hermano de San Frutos y Santa Engracia. Nacidos en Segovia. Martirizados por los moros. S. VII.
19. *Santa Engracia*: Mártir. Ver número 18. Muestra como atributo un libro en sus manos.
20. *San Emeterio*: Soldado. Mártir junto con su compañero Celedonio, en Calahorra. Persecución de Diocleciano. Muestra como atributo una cruz, en la mano izquierda.
21. *San Celedonio*: Soldado mártir. Ver número 20.
22. *San Lorenzo*: De Huesca. Diácono del Papa San Sixto. Mártir en el año 256. Persecución de Valeriano. Muestra como atributos una parrilla y, en una mano, una caja de caudales.¹²³⁷
23. *Santa Eulalia de Barcelona*: Virgen y mártir. En tiempo de Diocleciano. Murió hacia el año 304. Muestra como atributo una cruz de aspa, a la espalda.
24. *San Severo*: Obispo de Barcelona. Martirizado durante la persecución de Diocleciano. Muestra como atributo en la mano, un corazón con clavos
25. *San Magín*: Ermitaño español. Nació en Tarragona, donde sufrió el martirio. Murió en el año 306.
26. *Santa Digna*: Nacida en Córdoba. Martirizada en el 853.
27. *Santa Eurosia (Orosia)*: Virgen y mártir. Asesinada por los sarracenos hacia el año 714. Muestra como atributo una corona en la cabeza.
28. *Beato Raimundo Lulio*: Mallorquín, escritor y misionero insigne. Martirizado en Bugía. Murió en el año 1315.
29. *San Pelayo*: Adolescente de Galicia. Mártir en Córdoba por defender su castidad. 925. Muestra como atributo unas tenazas en la mano izquierda.
30. *Misionero jesuita*. Muestra como atributo una cruz en una mano.
31. *Beato Sebastián Montañola*: Dominicano español, apóstol en Méjico. Asesinado por los indios en 1616. Muestra como atributo el Libro (de los Evangelios), cerrado.
32. *Misionero franciscano*. Muestra como atributo un cáliz en sus manos.
33. *San Narciso*: Obispo de Gerona. Murió en el año 307, durante la persecución de Diocleciano. Muestra como atributos una espada en las manos, un ramo de laurel y la mitra.
34. *San Asciclo*: Mártir de Córdoba, siglo IV. Muestra como atributos unas llamas saliendo de sus manos unidas.
35. *Santa Victoria*: Mártir de Córdoba, siglo IV. Tiene rostro de hombre. Muestra como atributo sostiene con su mano izquierda unas flechas.
36. *Santa Justa*: Sevillana. Ella y su hermana Rufina sufrieron el martirio en el siglo III.
37. *Santa Rufina*: Ver el número 36.
38. *Santa Lucrecia*: Virgen y mártir. Murió en el año 304, en Mérida.
39. *Santa Quiteria*: Virgen y Mártir. Galicia, siglo II.
40. *San Eulogio*: Sacerdote de Córdoba. De gran influencia en la Iglesia española del s. IX. Martirizado en 859.

¹²³⁷ Ibídem.

41. *San Bernardo de Alcira*: Mártir. Hijo del rey musulmán de Lérica. Convertido con sus dos hermanas. S. XII.
42. *Santa Sabina*: Mártir, juntamente con Santa Cristeta y San Vicente. 304, durante la persecución de Diocleciano.
43. *Santa Cristeta*: Mártir. Ver el número 42.
44. *San Vicente*: Mártir. Ver el número 42.
45. *San Pedro Pascual*: Nació en Valencia. Decapitado por los mahometanos en 1300. Muestra como atributos la mitra y un libro

Grupo de Confesores: A la derecha del Cristo se encuentra este grupo con 42 figuras. El grupo está comandado por Santiago, el cual está representado como peregrino, y con la vestimenta propia de esta figura: mantón con vieiras colgando y la vara de peregrino en su mano derecha.¹²³⁸



Identificación de personajes

1. *Santa María del Cervell, (o de la Cabeza)*: Barcelona. Profesó en la orden de la Merced. 1290. Muestra como atributo, en sus manos, algo como un cerebro. (Cerebro, cervell en catalán.)¹²³⁹
2. *San José Oriol*: Presbítero de Barcelona. Murió en el año 1702. Roquete de acólito; jarra (de vino) y pan, en las manos. (Se estima que el rostro de este santo en la cúpula de la basílica del Valle de los Caídos es el del

¹²³⁸ Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la parroquia de Santa Rita en 1959, y al fresco de Justo Garrido en la parroquia de San Juan Bautista en los años 50, y sobre todo, debido a la iconografía de Santiago como peregrino, al mural que Calderón realizó en el Monasterio de la Inmaculada Concepción en 1961, obras analizadas en esta tesis doctoral.

¹²³⁹ Para ampliar sobre la iconografía de este personaje remitirse al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

- mismo Padrós, autor del mosaico.)
3. *San Ramón Nonato*: Nació en Porteli (Lérida). Ingresó en la orden de la Merced. Murió en el año 1240.
 4. *San Raimundo de Peñafort*: Dominicano. Intervino en la fundación de la orden de la Merced. Murió en Barcelona el año 1275. Muestra como atributo unas cadenas en la derecha.
 5. *San Millán de la Cogolla*: Anacoreta en La Rioja (474-575). Sobre su sepulcro, un famoso monasterio benedictino.
 6. *San Isidoro*: Obispo de Sevilla, donde sucedió a su hermano San Leandro. Mentor del IV concilio de Toledo. Murió en el año 600. Muestra como atributos una casulla, la mitra y un libro.¹²⁴⁰
 7. *San Leandro*: Obispo de Sevilla. Cooperó a la conversión de los Visigodos en el 3^{er} Concilio de Toledo, en el año 589. Mitra.
 8. *Santa Florentina*: Hermana de los dos, santos anteriores. Llevó vida monástica en un monasterio cerca de Sevilla.
 9. *San Fulgencio*: Hermano de los tres santos anteriores. Fue obispo de Écija. Murió en el año 630. Muestra como atributos la mitra, y un báculo en las manos.
 10. *San Pedro de Alcántara*: Franciscano muy insigne por sus penitencias. Santa Teresa lo tuvo en gran aprecio. Murió en el año 1562.
 11. *Santo Domingo de Silos*: Monje riojano de San Millán. Restauró el monasterio que lleva hoy su nombre, en la provincia de Burgos. Insigne por sus milagros. Murió en el año 1073.
 12. *Santa Rosa de Lima*: Virgen. Nació en Lima el año 1586, de padres españoles.
 13. *San Antonio María Claret*: Sallent (Barcelona). Fundador de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María. Murió en el año 1879. Muestra como



¹²⁴⁰ Ibídem.

- atributos el birrete de obispo y una capa.¹²⁴¹
14. *Santa Micaela del Santísimo Sacramento*: Madrid. Fundó las religiosas Adoratrices del S. Sacramento. Murió en 1865. Muestra como atributo una custodia.
 15. *San Raimundo de Fitero*: Organizó la Orden Militar de Calatrava. Murió en 1964.¹²⁴²
 16. *San Dámaso*: Papa de origen español. Encargó a San Jerónimo una traducción de la Biblia al latín. Murió en el año 284. Muestra como atributos una tiara en su cabeza así como el libro de las escrituras abierto.
 17. *San Vicente Ferrer*: Nacido en Valencia, fue un gran predicador y taumaturgo dominico. Murió en 1419. Muestra como atributo un libro abierto.
 18. *San Pedro Guerrero*: Desconocido como santo. Muestra como atributos la vestimenta de soldado y una espada.
 19. *San Fernando, Rey*: Fomentó las letras y levantó bellas catedrales, entre ellas la de Burgos. Murió en 1952. Muestra como atributos una corona en la mano y una espada.¹²⁴³
 20. *Santa Isabel de Portugal*: Nacida en Aragón, fue reina de Portugal. Murió sirviendo a los pobres en los hospitales, en 1336. Muestra como atributo una corona en las manos.¹²⁴⁴
 21. *Santa Catalina de Cardona*: Pertenecía a la ilustre familia de los Cardona. Hizo vida de anacoreta. Murió en 1577.
 22. *Santa María de la Cabeza*: Esposa de San Isidro Labrador. Vivió en Torrelaguna en santo matrimonio, muriendo hacia 1175. Tanto ella como su esposo sostienen en las manos algo parecido a una azada.¹²⁴⁵
 23. *San Isidro Labrador*: Se santificó con el trabajo del campo. Patrono de la capital de España y de los labradores, murió en 1170.¹²⁴⁶
 24. *San Francisco Javier*: Misionero jesuita. Recorrió inmensas regiones asiáticas, muriendo en 1552. Muestra como atributo una cruz de misionero en la mano.¹²⁴⁷
 25. *San Ignacio de Loyola*: Fundador de la Compañía de Jesús. Murió en 1556. Muestra como atributo su libro de Ejercicios, con la inscripción IHS (Jesus Hominis Salvator = Jesús salvador del hombre).¹²⁴⁸
 26. *San Francisco de Borja*: Duque de Gandía. Ingresó en al Compañía de Jesús. Superior General de los Jesuitas. Murió en 1572. Muestra como atributo una calavera coronada.
 27. *Santa Teresa de Jesús*: Nacida en Ávila, fue la reformadora de la orden carmelitana. Murió en 1582, y fue proclamada por Pablo VI doctora de la Iglesia. Muestra como atributos un tintero con pluma y un corazón ardiendo.¹²⁴⁹

¹²⁴¹ Ibídem.

¹²⁴² Su rostro es el de Don Miguel de Unamuno, según testimonio del mismo Padrós. Su iconografía se completa con el santo nº 29, San Rosendo.

¹²⁴³ Para ampliar sobre la iconografía de este personaje remitirse al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹²⁴⁴ Ibídem.

¹²⁴⁵ Ibídem.

¹²⁴⁶ Ibídem.

¹²⁴⁷ Para ampliar sobre la iconografía de este personaje remitirse al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, así como a los murales realizados en la parroquia Nuevo Baztán en los años 40, obras analizada en esta tesis doctoral.

¹²⁴⁸ Para ampliar sobre la iconografía de este personaje remitirse a los murales realizados en la parroquia Nuevo Baztán en los años 40, obras analizada en esta tesis doctoral.

¹²⁴⁹ Para ampliar la iconografía de *santa Teresa de Jesús* remitirse al mural que Pancho Cossío realizó en la parroquia de Santa Teresa y San José en 1952, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

28. *San Juan de la Cruz*: Carmelita y doctor de la Iglesia. Ayudó a Santa Teresa en su obra reformadora. Murió en 1591.¹²⁵⁰
29. *San Rosendo*: Monje, abad y obispo. Construyó varios monasterios. Murió hacia el año 977. Muestra como atributos un báculo y vestimenta de soldado. (Estos distintivos corresponden, más bien, a San Raimundo de Fitero, abad y soldado, nº 15.)
30. *San José de Calasanz*: Aragonés. Fundador en Roma de los Escolapios. Murió en el año 1648.¹²⁵¹
31. *Santo Domingo de Guzmán*: Caleruela (Burgos). Fundador de la Orden de los dominicos. Murió en el año 1221. Muestra como atributos un rosario, así como una lengua de fuego.¹²⁵²
32. *San Ildefonso de Toledo*: Arzobispo de Toledo. Defensor de la perpetua virginidad de la Madre de Dios. Murió en el año 667.
33. *Soldado santo*.
34. *San Juan de Mata*: Fundó con San Félix de Valois la orden de los Trinitarios dedicada a rescatar, cautivos. Murió en el año 1213.
35. *Joven santo*.
36. *San Juan de Dios*: Fundador de los Hermanos Hospitalarios (después llamados de San Juan de Dios). Murió en el año 1550. Muestra como atributos un capacho, en la izquierda; en la palma de la derecha, media sandía.¹²⁵³
37. *San Telmo (o mejor, San Pedro González Telmo)*: Dominicano. Gran predicador. Murió en el año 1246. Muestra como atributo una antorcha ardiendo.
38. *Santa Casilda*: Princesa mora. Convertida al cristianismo. Ermitaña cerca de Briviesca (Burgos). Murió hacia el año 1100. Muestra como atributos un delantal semiabierto, con rosas dentro.
39. *San Diego de Alcalá*: Franciscano. En Roma se distinguió por su caridad en el servicio de los enfermos. Murió en el año 1463.
40. *San Pedro de Armengol*: Aventurero en su juventud. Luego mercedario. Rescató muchos cautivos. Murió en el año 1304.
41. *San Pascual Bailón*: Franciscano devotísimo de la Sagrada Eucaristía. Patrono de los Congresos Eucarísticos. Murió en el año 1592. Muestra como atributo la lámpara del santísimo en las manos.
42. *Beata Teresa*: Infanta de Portugal y Reina de León. Hija de Sancho I y Dulce, reyes de Portugal. Murió en el año 1207. Muestra como atributo una corona de reina.

¹²⁵⁰ Para ampliar la iconografía de *san Juan de la Cruz*, remitirse al que Reque Meruvia realizó en la parroquia del mismo nombre que el del santo en 1962, obra analizada más adelante en esta tesis doctoral.

¹²⁵¹ Para ampliar sobre la iconografía de este personaje remitirse al mosaico que el propio Padrós realizó en la Iglesia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹²⁵² *Ibidem*.

¹²⁵³ *Ibidem*.



La Virgen: La vestimenta de la Virgen indica que puede tratarse de la Inmaculada Concepción, con capa azul y túnica blanca. Posa con las manos juntas, en actitud de oración. Tiene también una mandorla, como el Cristo que se encuentra al lado contrario, de grupos de seis alas.

En la parte inferior, un numeroso grupo de ángeles asciende a su encuentro, levitando en forma de columna, como si de una llamarada de fuego se tratara. Tienen diferente tipo de vestimenta, y algunos muestran su torso desnudo. Se muestran en distintos niveles de cercanía, apareciendo todos los estamentos angelicales. Conviene en



este punto hacer un inciso para adentrarnos en el conocimiento de la representación tradicional de los ángeles, donde nos encontramos con nueve categorías, repartidas en tres jerarquías: por un lado, tenemos a la 1ª Jerarquía, los *Serafines*, *Querubines* y *Tronos*; por otro, se encuentra la 2ª Jerarquía, las *Dominaciones*, las *Virtudes* y las *Potestades*; por último, se halla la 3ª Jerarquía, los *Principados*, *Arcángeles* y *Ángeles*.¹²⁵⁴ Si repasamos sus atributos, a través de la historia iconográfica clásica, descubriremos varias diferencias y semejanzas en sus representaciones, de las cuales se señalan las más usadas en el cuadro adjunto¹²⁵⁵:

CATEGORÍA	ATRIBUTO	OTRAS SEMEJANZAS
Querubines	<i>color azul o amarillo, y con libro</i>	<i>Cabeza infantil con seis alas</i>
Serafines	<i>color rojo y con cirio</i>	<i>Cabeza infantil con cuatro alas repletas de ojos</i>
Tronos	<i>en tronos reales, con forma de rueda y sembrados de ojos</i>	<i>todos descalzos</i>
Dominaciones	<i>coronadas y con cetro, con alba blanca y estola verde</i>	
Virtudes	<i>mujeres con azucenas, rosas rojas o un libro</i>	
Potestades	<i>armadura, báculo crucífero o globo terráqueo con el anagrama de Cristo</i>	
Principados	<i>vestidos de guerreros o diáconos y con rama de lis. También atributos de potestades (a veces son confundidos). Alba y cinturón dorado</i>	
Arcángeles	<i>luchan contra demonios</i>	
Ángeles	<i>antorchas o incensarios. Edad infantil, sin barba, con pelo dorado o rizado. Vestidos de blanco, rosa, azul, etc. Cantores y músicos</i>	

¹²⁵⁴ Las diferentes jerarquías desempeñan distintas funciones: la 1ª está en contacto directo con Dios, la 2ª preside y gobierna las comunidades humanas y la 3ª lleva a cabo misiones concretas y definidas, además de transmitir mensajes a los hombres. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., pp. 101-102.

¹²⁵⁵ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 36-37, CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 101-102. y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 65.



Grupo de Militares: Al lado izquierdo de la Virgen se encuentra este numeroso grupo, divididos en tres columnas que representan a los tres ejércitos: el de Tierra, el del Aire y la Armada. Todos los grupos van acompañados de los respectivos curas castrenses, así como de diversos ángeles.

En la parte superior, y comandando el grupo, Padrós ha representado al Ángel del Paraíso, el cual porta, con el torso desnudo, una espada flamígera en su mano derecha¹²⁵⁶.

¹²⁵⁶ Para ampliar sobre este Ángel remitirse al mural que Enrique Segura realizó en el Panteón de los Duques de Medinaceli en 1953, y al que el propio Padrós realizó en la iglesia de Nuestra Señora de Begoña en el mismo año, ambas obras analizadas en esta tesis doctoral.

Grupo de Civiles: Al lado derecho de la Virgen se ubica el grupo de civiles, tanto los que participaron en la guerra, como los presos políticos que construyeron la basílica. El grupo está comandado por el Ángel de la Anunciación, *el Arcángel Gabriel*, el cual porta una gran palmera en su mano izquierda¹²⁵⁷.



¹²⁵⁷ Para ampliar sobre este Ángel remitirse al mural de Padrós mencionado en la cita anterior.



- SACRISTÍA (Capilla del Descendimiento) -

En esta estancia, Padrós realizó un mural relativo al *Santo Entierro* (Mt. 27, 57-61 / Mc. 15, 42-47 / Lc. 23, 50-55 / Jn. 19, 38-42). En todos los evangelios, con diferentes matices, se narra la escena que acontece cuando José de Arimatea se dispone a enterrar, con permiso de Pilatos, el cuerpo de Cristo envuelto en su correspondiente mortaja; se



supone que el entierro se produce en un sepulcro nuevo excavado en la roca, al pie de la colina del Gólgota, y que posteriormente fue tapado con una losa de piedra. El evangelista san Juan es el único que habla de la compañía de Nicodemo, pero nadie habla de la Virgen o san Juan. Con este guión se han desarrollado, dentro de la iconografía tradicional del tema, distintas escenas principales: la unción del cadáver, el enterramiento propiamente dicho por parte de los discípulos, Cristo muerto llevado al sepulcro y, finalmente, el enterramiento angélico.

Si nos referimos a la escena del *Enterramiento de Cristo*, podemos empezar diciendo que fue muy representada en el arte religioso de los siglos XV y XVI, con numerosos personajes participando del suceso. Dichos personajes se sitúan alrededor de Cristo, el cual está tapado con una mortaja, cambiando su ubicación según

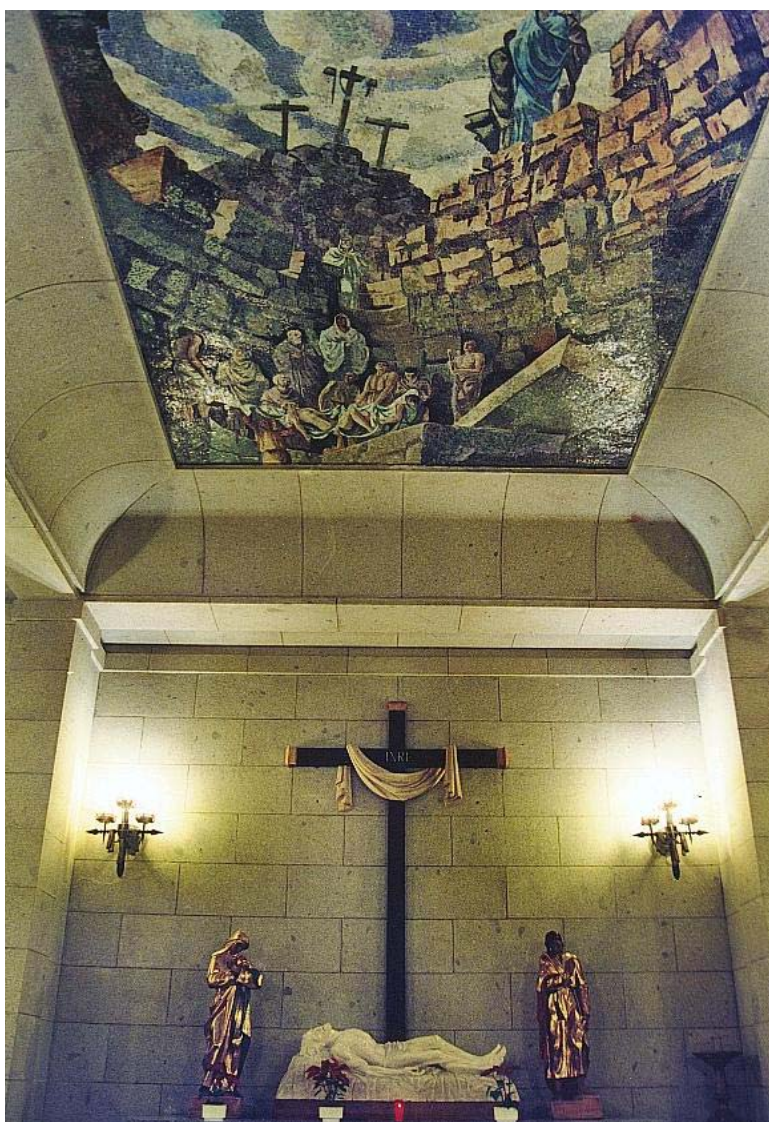
la obra tratada. Las figuras que aparecen con más frecuencia son la Virgen, san Juan, María Magdalena, las Santas Mujeres, José de Arimatea y Nicodemo. Estos dos últimos suelen situarse frente a frente a los extremos del sarcófago. Por lo que respecta a la Virgen y san Juan, se les ubica en el centro de la composición, aunque existen numerosos ejemplos donde la Virgen se acerca a la cabeza de su Hijo. A todos estos personajes se les suman normalmente los guardianes.



La escena de *Cristo muerto transportado al sepulcro* se representaba sobre todo en el Renacimiento. Suele presentar a Cristo suspendido en un sudario o extendido sobre una camilla o una losa.

Por otro lado, el Concilio de Trento aprobó una nueva versión, más celestial, llamada *Enterramiento Angélico*. En dicha representación se sustituyen los personajes tradicionales por ángeles, siendo los únicos que trasportan el cuerpo de Cristo, ya que las personas que aparecen están separadas. En numerosas ocasiones, Cristo adopta con una posición vertical, al aparecer sentado en el borde del sarcófago.¹²⁵⁸

Como podemos comprobar, el mural que Padrós realizó se acerca más a la variante del Enterramiento de Cristo, aunque orilla del cuerpo de Jesús aparecen numerosos personajes no identificados, de los cuales nada dicen las Escrituras; se supone que las tres figuras que están de pie con sendos mantones son Nicodemo, José de Arimatea y, el más joven e imberbe, san Juan, correspondiendo las demás figuras a diversos ayudantes. La Virgen está situada en la parte superior, delante de María Magdalena y María Cleofás, hermana de la Virgen¹²⁵⁹. Al fondo, y en la parte superior también, se puede contemplar la colina del Gólgota con las tres cruces aún clavadas en el suelo.

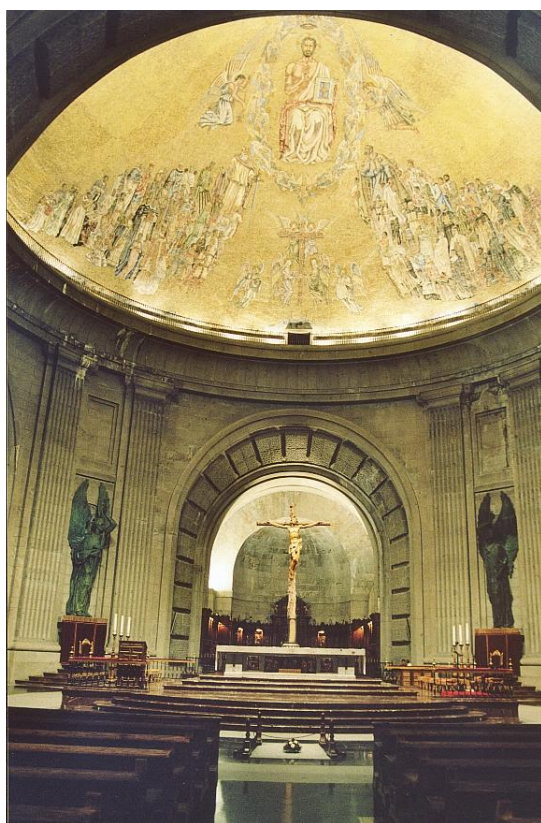


¹²⁵⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 540-547.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como hemos podido comprobar, esta obra es la de mayor magnitud que Padrós afrontó a lo largo de su carrera artística. Las medidas de la cúpula, unido a la carga sentimental y simbólica que el poder gobernante quería imponer en este lugar, hacen que la obra tome unas proporciones colosales. Hay que recordar que el arte musivario, manifestación artística heredada de Roma, tuvo un fuerte arraigo en el pasado de nuestro país, siendo magníficas las piezas de mosaicos murales y de pavimentos conservados en diferentes museos y colecciones particulares. Sin embargo, la decoración en mosaico en una cúpula se ofrecía por vez primera con esta obra, y con una gran maestría en cuanto a ejecución técnica se refiere.

El variado colorido usado por Padrós, consecuencia de una gran variedad y pureza en las teselas, dan un compensado contraste con la piedra que cubre los lienzos de piedra del crucero. Además, el predominio del color dorado dota a la cúpula de un gran poder de proyección, actuando en cierto modo como retablo del altar mayor, al que cubre y parece respaldar.



La riqueza y complejidad de la composición nos recuerdan la variedad de las pinturas en los mosaicos de Italia, y su estilo bizantino nos une con la pintura de los códices medievales españoles, aunque dentro de una corriente pictórica realista. Además, a causa de la disposición de los grupos, la cúpula transmite una sensación de mayor capacidad y elevación. Por factores como éste, entre otros, la obra mereció grandes elogios por parte de personas allegadas a los organismos oficiales, ponderando en exceso sus características plásticas, como el Marqués de Lozoya, el cual describe de la siguiente manera los elementos compositivos del mural:

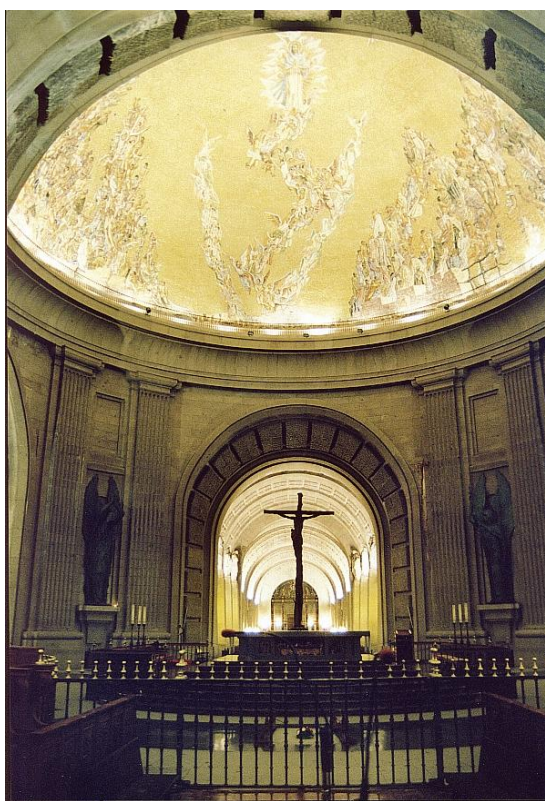
¹²⁵⁹ Esta presencia la apuntan los evangelistas Marcos y Juan: “... *Entre tanto, María Magdalena y María, madre de José, estaban observando donde le ponían*”. Mc. 15, 47.

“Santiago Padrós concibió la composición como un movimiento ascensional, que parte de diversos puntos de la circunferencia en que se resume la rotunda, hacia un cielo todo de luz en que reina con plena majestad Cristo triunfante y la Madre de Dios. Para lograr el efecto deseado, proyectó con gran acierto un predominio de los espacios dorados, rutilantes, sobre la cual la suave policromía de las figuras adquiere todo su valor. Es el drama y el triunfo de una España trágica: la de los ascetas y los mártires que sublimaron su alma a costa del sacrificio del cuerpo; la de los soldados y los milicianos que entregaron su vida por España; la de los intelectuales; la de los trabajadores que mantuvieron la Patria con la continua y callada inmolación de su labor cotidiana. Son estos grupos ascensionales como humaredas de una gran hoguera hacia un espacio que se vislumbra iluminado e infinito donde flotan los ángeles. Como San Pedro de Roma, la rotunda de la “Cruz del Valle de los Caídos” es un maravilloso escenario que requiere, para adquirir la plenitud de su belleza, el culto católico en toda su majestad...”¹²⁶⁰

A pesar del duro trabajo que supuso la realización de esta obra, llevada a cabo durante cinco años, el artista reconoció que Franco nunca le dirigió la palabra mientras realizó distintas visitas al lugar para comprobar el estado de las obras:

“Nunca me dijo buenos días, ni buenas tardes, estando yo siempre arriba. Qué tal, maestro, cómo va eso... Jamás. Miraba lo que estaba haciendo, pero nunca dijo una palabra”.¹²⁶¹

Además, también es de admirar un gran esfuerzo en la información iconográfica de cada uno de los personajes que Padrós ha representado en la cúpula. Un trabajo similar lo desarrolló años más tarde, en la cúpula de la Iglesia de San Francisco de Sales, también con una gran cantidad de santos y mártires, cada uno acompañado de su correspondiente símbolo iconográfico, siguiendo la tradición clásica del arte cristiano.



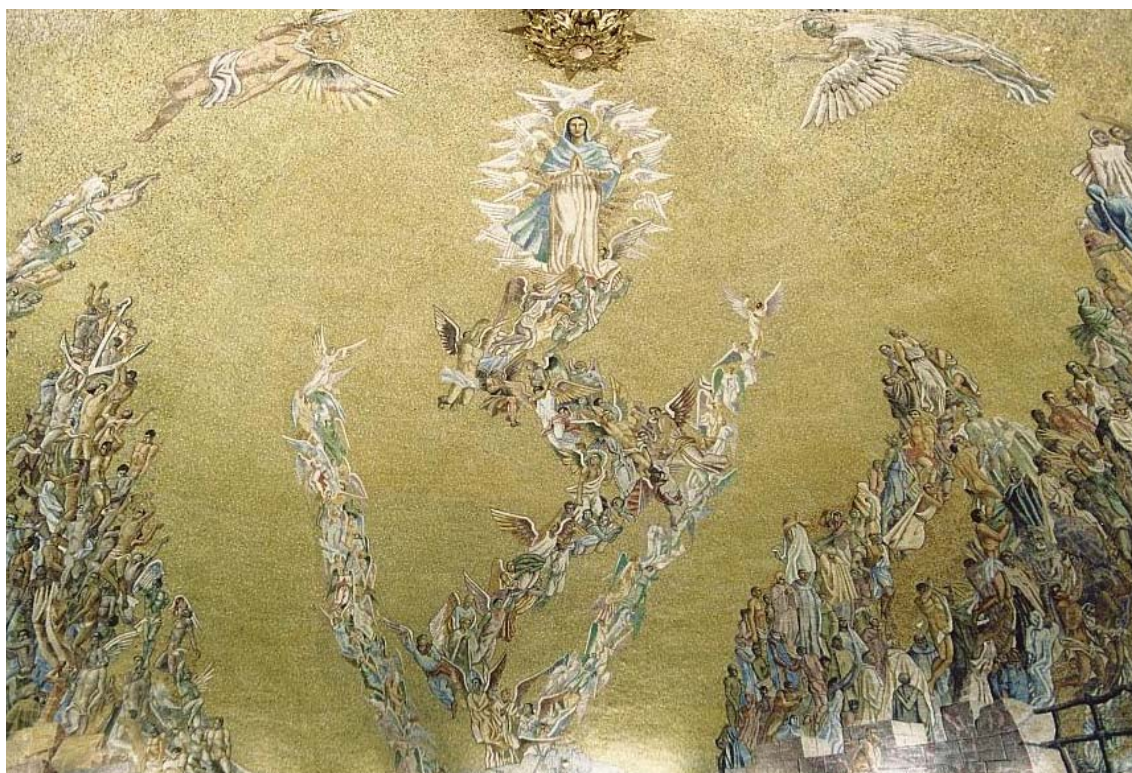
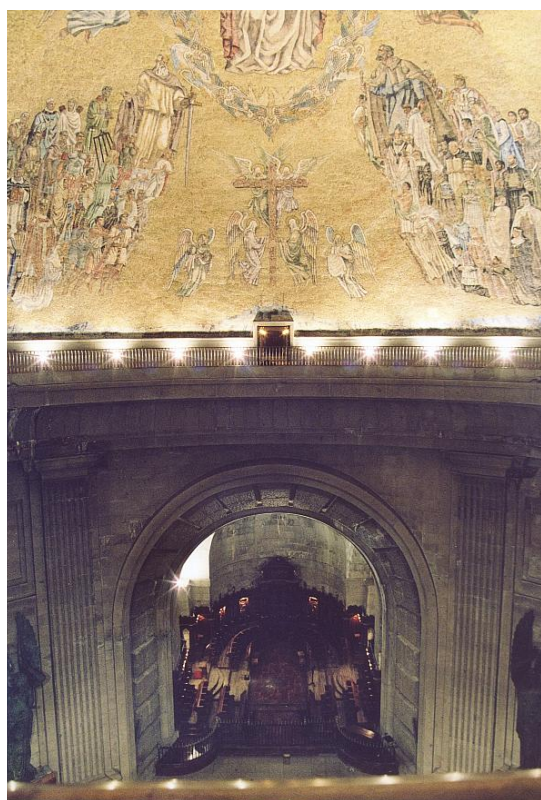
¹²⁶⁰ CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de, Marques de Lozoya. Recogido en *Santiago Padrós*. Editora Nacional. Madrid, 1972., pp. 35-36.

¹²⁶¹ PADRÓS ELÍAS, Santiago, recogido en *Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Op. cit., pp. 189-191.

Sin embargo, hay que decir que es una pena que no se aprovechara, por parte de la Iglesia, a algún artista perteneciente a la vanguardia artística del país para realizar el proyecto. Previamente sólo se había mostrado interés por un artista como Sáenz de Tejada, persona muy cercana al régimen político de entonces, y de un estilo bastante académico¹²⁶². A esto hay que añadir que, a partir de estos años, muchos integrantes de la iglesia española empiezan a conocer y apoyar las tesis que desde hace tiempo se venían exponiendo en Europa, relativas a la necesaria renovación del arte sacro, imbuido en una profunda degradación. Pero, desgraciadamente, esta obra de Padrós es un ejemplo más de que la Iglesia, en general, no demuestra ningún interés en modernizarse, y con relación al arte, parece mirar a otro lado si querer ver lo que ocurre a su alrededor. Para esta institución era más cómodo sustentarse en un arte académico y trasnochado, de fácil interpretación por parte del pueblo, que arriesgarse en renovar el icono de su propia fe. Esta actitud, como se ha visto demostrado con el paso del tiempo, ha perjudicado gravemente la imagen de la Iglesia, la cual percibe como una inmensa mayoría de fieles deja de acudir a los templos porque están cansados, entre otras razones de mayor o menor peso, de entrar en diferentes construcciones y encontrarse con una visión rancia y caduca de su creencia, rebosante en fealdad y fetichismos, y muy separada de lo que contemplan en la vida diaria.



¹²⁶² Si se quiere ampliar el conocimiento de la obra artística de Sáenz de Tejada, remitirse al mural que realizó en el Colegio de Jesús-María en 1952, obra analizada en esta tesis doctoral.



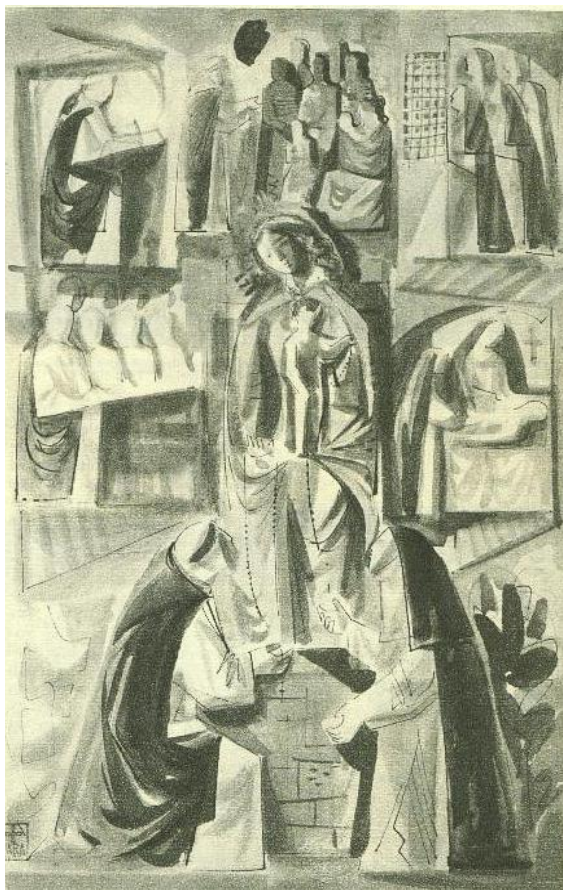
PASCUAL DE LARA, Carlos

Convento Nuestra Señora de Atocha
C/ Julián Gayarre, nº 1 - MADRID
- Mural cerámico (1952) -



• FICHA TÉCNICA

La obra aquí comentada pertenece al convento-residencia que los padres dominicos tienen ubicado e integrado en el conjunto parroquial de la basílica de Nuestra Señora de Atocha, la cual se encuentra al principio de la avenida Ciudad de Barcelona. La basílica primitiva se inauguró en 1926, y en ella se acoge desde entonces la imagen de la venerada Virgen de Atocha, pero como en guerra fue destruida, el nuevo centro parroquial se reconstruyó por la Dirección General de Regiones Devastadas, inaugurándose en 1951¹²⁶³.



Boceto del mural. Propiedad de la viuda de Lara

La obra de Lara está realizada en 1952 en el interior del convento de los padres dominicos. El padre Aguilar era el prior del convento en aquel entonces, siendo la actual residencia una escuela universitaria. En concreto se halla en el rellano de una escalera que conecta los dos últimos pisos del edificio mencionado. La obra abarca prácticamente la totalidad de la pared que se enfrenta a los dos tramos de escaleras. Disfruta de muy buena iluminación, pues tiene a su lado derecho un gran ventanal que, al ser el último piso del convento, surte de mucha luz a la obra y a toda la estancia.

La técnica empleada consiste en un azulejo cerámico, y no en un mosaico como se cita en diversas referencias bibliográficas. Esta técnica conllevaba una incómoda manera de cuidar el color pues, según nos comentó Carlos Pascual Pérez, hijo del artista, la pintura usada en los azulejos variaba de tono con la cocción de la cerámica, lo que entrañaba un buen conocimiento de la técnica, pero no evitó numerosos sinsabores al propio Lara.

¹²⁶³ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 330-338.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Este mural tiene una gran similitud formal con el de la parroquia del Rosario, del mismo autor, aunque el concepto plástico se manifiesta con más rotundidad y claridad. La obra está dedicada a la Virgen del Rosario, de ahí su título “La Virgen del Rosario y la familia dominicana”, y alrededor de esta figura, que preside la parte central de todo el mural, se desarrollan diferentes escenas que intentan reflejar las principales acciones religiosas de la orden en España, así como las figuras principales de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena que miran a la Virgen a modo de alabanza.

La obra partió de un boceto en acuarela, y el diseño tiene un cierto aire italianizante. La primera obra que hizo Lara fue desgraciadamente destruida durante su cocción en el horno de un tejador de Vallecas, pues la cochura quedó imperfecta y desigual. Así pues, se intentó una nueva cocción en Andújar, la cual no dejó satisfecho totalmente al artista, pero se instaló definitivamente en su actual destino¹²⁶⁴.



¹²⁶⁴ Véase AGUILAR, José Manuel de. *Iconografía dominicana actual: En familia*, Carlos Pascual de Lara, en Atocha. ARA nº 27. Madrid, enero-marzo de 1971

Comencemos por describir la figura principal, que ocupa la parte central del mural, y que corresponde a la **Virgen del Rosario**. La unión de esta Virgen con la orden dominica tiene su origen en dos posibles hechos: por un lado, se cuenta que en 1530 la Virgen del Rosario se apareció a Santo Domingo, el cual estaba acompañado por Santa Magdalena y Santa Catalina; por otra parte, también se dice que en el siglo XV dicha Virgen se apareció al santo fundador en Albí y le entregó un rosario¹²⁶⁵. Hay que tener en cuenta que el rosario y su utilización como método de oración y alabanza a la Virgen fue creado por Santo Domingo, y dentro del campo iconográfico, nos encontramos dos representaciones con dicho elemento: o bien el santo está recibiendo un rosario de la Virgen, o es el Niño, quien se encuentra en el regazo de la Madre, quien lo tiene en sus manos¹²⁶⁶. Como podemos comprobar Lara se decanta por



esta última representación, añadiendo el acompañamiento de los pájaros como símbolo del amor por la naturaleza innata en la orden dominica, al igual que en la franciscana. Por otra parte, hay que comentar que dicha Virgen es también llamada Virgen de la Victoria, muy popular y que simboliza la confianza en la protección mariana contra las epidemias, herejías, males espirituales y los enemigos del alma y del cuerpo¹²⁶⁷, así como contra los adversarios del mundo cristiano y del mundo eterno.¹²⁶⁸

¹²⁶⁵ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., p. 398. También se cuenta que Santo Domingo, al recibir el rosario de la Virgen, lo llamó *corona de rosas de Nuestra Señora*, y gracias a este talismán triunfó sobre la herejía de los albigenses. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía del Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 129-131.

¹²⁶⁶ Cfr. Ibídem, p. 130 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p.118.

¹²⁶⁷ Cfr. IGUACÉN BURAU, Damián, *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 832.

¹²⁶⁸ Se cuenta, a través de unos escritos titulados *Revelaciones de Santa Brígida*, que Santo Domingo, antes de morir, reveló a la Virgen María lo siguiente: “¡Oh María!, yo te encomiendo mis miembros, es decir, mis hermanos. Instrúyelos como hijos tuyos, y protégelos como Madre que eres suya”. María contestó: “¡Oh Domingo!, mi muy amado puesto que me has amado más que ningún otro, quiero bajo mi ancho manto defender y gobernar a tus hijos; y todo los que se pongan bajo tu regla serán salvados.” Recogido en TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., p.282.



La segunda escena en importancia es la integrada por **Santo Domingo de Guzmán** y Santa Catalina, y se ubica en la parte inferior del mural. Ya hemos dicho del primero que es el fundador de los dominicos. Como principales atributos del santo a través de la historia del arte nos encontramos con diversas variantes¹²⁶⁹: una estrella en la frente o encima de la cabeza; un libro de su regla, abierto o cerrado, o los evangelios; un lirio o azucena como símbolo de pureza¹²⁷⁰; o un perro, como cualquier dominico, en representación de su apodo “perro del señor” (dómini canis)¹²⁷¹, el cual puede encontrarse royendo un hueso (herejías) o llevando un leño encendido (iluminando la verdad)¹²⁷².

Una variante dentro de este panorama iconográfico es representar al santo como penitente, contemplando una cruz en su mano¹²⁷³. También hay que señalar que puede llevar un rosario en la mano, por ser su creador¹²⁷⁴. En cuanto a la vestimenta, suele llevar los hábitos propios de la orden, que consisten en una túnica y un escapulario blancos debajo de un manto negro con capucha¹²⁷⁵. Se podrían citar algunos pintores que han aportado algo a la iconografía del santo, como pueden ser Arnolfo di Cambio, Duccio di Buoninsegna, Fra Angélico (recordar que este pintor era dominico), Gentile Bellini, Juan Carrero de Miranda, Fra Bartolommeo, etc¹²⁷⁶.

¹²⁶⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 395-396.

¹²⁷⁰ Amplia iconografía de este elemento en la Anunciación de la Virgen de Roa, en la Iglesia de Covadonga en el primer apartado de esta tesis.

¹²⁷¹ Dicho término lo acuñaron por su agresividad en la defensa de las almas contra los demonios en tiempos de la Inquisición, Santo Oficio que les fue concedido por el papa Honorio III.

¹²⁷² Cfr. TRENS, Manuel. Op. cit., p. 92.

¹²⁷³ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., pp. 136-137.

¹²⁷⁴ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 244-245

¹²⁷⁵ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 118-119.

¹²⁷⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp.136-137.

Por último recordar, pues ya se dijo en el mural anterior del mismo autor, que este santo puede aparecer junto a san Francisco, pues juntos trabajaron para reformar la Iglesia en sus momentos de crisis, por lo que son muy representados abrazados, como en el mural anterior, o sujetando un muro, lo que simboliza la Iglesia¹²⁷⁷. Lara lo representa de rodillas y juntando las manos, en actitud de oración, ante la Virgen.

Con relación a **Santa Catalina de Siena** se puede comentar que fue una terciaria dominica, con influencia en la política italiana del siglo XIV¹²⁷⁸, así como en la vida del Papa y el Vaticano¹²⁷⁹. Normalmente se representa con una corona de espinas o recibiendo a Cristo¹²⁸⁰. Su relación con Santo Domingo se basa en una posible aparición, ya comentada anteriormente, de la Virgen junto el santo en 1530, y se encargó de la orden de monjas de clausura fundada por el santo¹²⁸¹. Lara la representa también con las manos juntas, en actitud de oración, pero a diferencia del santo y por el bien de la composición, se encuentra de pie ante la Virgen.

La siguiente escena a destacar se encuentra en la parte superior izquierda, y nos muestra a Santo Domingo predicando a las familias.



En la parte superior derecha nos encontramos con una alegoría a la enseñanza, actividad a la que se dedicaron muchas órdenes de frailes religiosos, entre ellas los dominicos, y que surgió en Francia a partir del siglo XIX. El grupo de tres monjas a la derecha de la Virgen representa a las monjas de clausura antes mencionada. Y por último, a la izquierda de la Virgen se hace referencia al estudio, actividad que nunca han dejado de ejercer los dominicos.

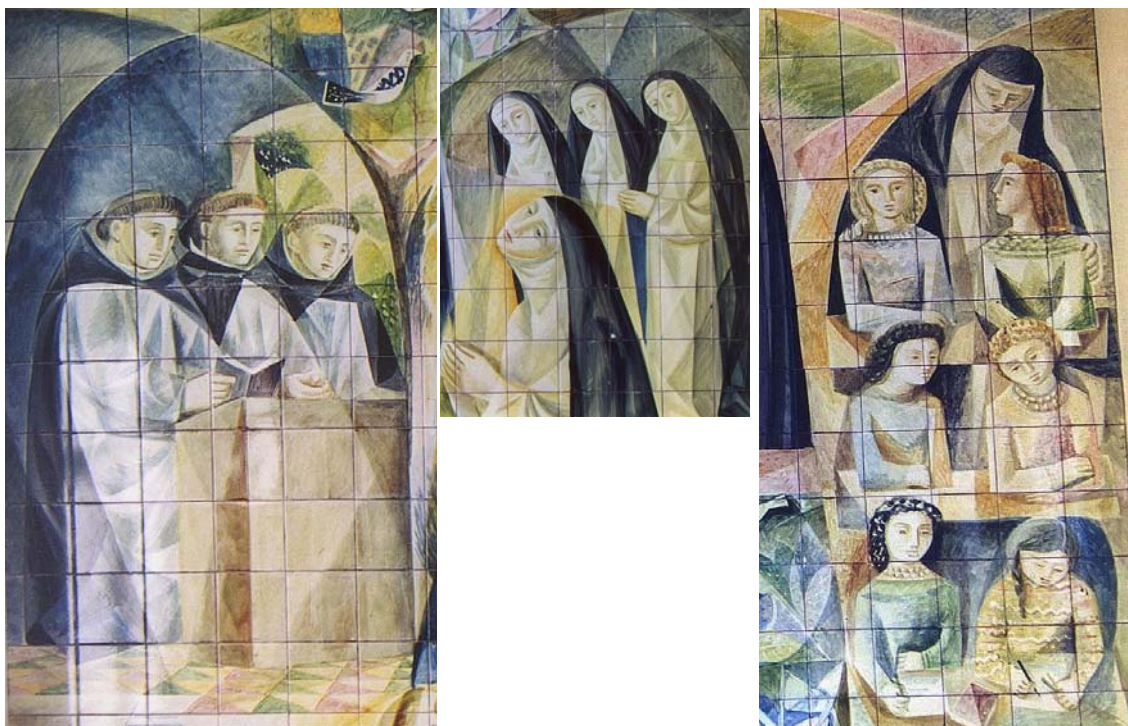
¹²⁷⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 394-402.

¹²⁷⁸ Véase ibídem, pp. 284-289.

¹²⁷⁹ Véase SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Op. cit., p. 108.

¹²⁸⁰ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 88.

¹²⁸¹ Es posible que Lara se inspirara en un cuadro del artista Sassoferrato, que se encuentra en la iglesia dominica de Santa Sabina de Roma, pues en dicha pintura, dedicada a la Virgen del Rosario, aparece la santa junto a Santo Domingo. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., p. 286.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como apuntamos en el mural anterior, Lara fue uno de los artistas pioneros en la renovación del arte sacro español¹²⁸², desarrollando su estilo por varios murales religiosos distribuidos por toda España¹²⁸³. Tiene una gran importancia, por ser uno de los primeros pintores que acercó las vanguardias a la Iglesia¹²⁸⁴, y lo hizo, como se puede comprobar en este mural, con una gran dulzura y espiritualidad.

Sus formas geometrizantes son muy atrayentes, tendiendo todo el espacio representado a dividirse en diferentes planos contrastados por su color, con una clara influencia del cubismo. Esta intencionalidad en la planitud de las formas abarca a todas las figuras y los espacios, fundiéndose fondo y forma en un mismo concepto. Incluso, a la manera cubista, se aprovechan ciertas líneas del fondo para continuarlas en las figuras, con lo que se consigue una gran integración, resaltando el aspecto compositivo por encima de otros factores. Esto no quita para que destaque la esbeltez de sus figuras y su profundidad ambiental, como tampoco que su obra respire de un aire clásico y sereno. Como nos dice Ureña, desarrolla una “figuración lineal con gran imaginación y

¹²⁸² Con relación a la proximidad de Lara al arte religioso, nos dice el arquitecto Molezún: “Yo creo que su obra sobre temas religiosos traspasa las líneas de la pura representación plástica y refleja una realidad interior, religiosa, del artista, con característica muy propias (...) Su religiosidad era mucho más afín con el espíritu de libertad religiosa que ha seguido el Concilio, que con el de su tiempo, al que muchas veces ridiculizaba y caricaturizaba. En ese sentido Carlos fue un precursor, cuya inquietud religiosa y delicadeza espiritual muchas veces queda reflejada en su obra”. VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Opinan los arquitectos*. ARA nº 16. Madrid, abril-junio de 1968, p.55.

¹²⁸³ Respecto a este tema nos comenta el hijo del artista: “... lo que buscaba era que su pintura tuviera una aplicación inmediata de contemplación popular, colectiva. En este sentido es su obra religiosa donde más se acerca a la finalidad que perseguía, pudiendo expresarse con más precisión dentro del tema concreto de lo religioso que tan profundamente sentía”. PASCUAL PÉREZ, Carlos. *Aportación del hijo*. Op. cit., p. 45.

¹²⁸⁴ Lara perteneció a la madrileña “Escuela de Vallecas” de la posguerra, junto a Álvaro Delgado, Benjamín Palencia y Francisco San José, destacando en el aburrido panorama artístico de posguerra.

lirismo”¹²⁸⁵. También encontramos una cierta influencia italiana (Masaccio, Piero della Francesca, Giotto...), con un sentido volumétrico y grávido de la figura. Así, otros elementos plásticos de carácter descriptivo (como los pliegues de las telas), pasan a tener un gran protagonismo, integrándose “constructivamente en el conjunto”¹²⁸⁶. Esto ocurre también en nuestro mural con los elementos del paisaje, como en la roca inferior. Ésta, como valor formal, no sólo sirve para que se asienten dos figuras orando, sino que sirve de comunicación compositiva entre la parte inferior y superior. A la vez, toda la obra respira una gran humanidad, concepto que el artista tenía muy presente con relación a la función social que posee la pintura mural, al estilo de la labor desarrollada por los grandes muralistas mexicanos¹²⁸⁷. Dentro de esta labor social del mural, es imprescindible la colaboración entre artistas y arquitectos, y Lara era una persona muy dispuesta a trabajar en equipo como lo demuestran las palabras que le dedica el arquitecto García de Paredes: “En efecto, Carlos era un artista dotado de una formidable apertura de colaboración, surgida de una humanidad entrañable y una sensibilidad fuera de lo corriente para intuir los problemas arquitectónicos. Nada mas lejos de él que la mentalidad del *pintor de murales que se limita a llenar de colores un espacio en el que el arquitecto no sabe qué hacer...*”¹²⁸⁸. Como resultado de esta colaboración con arquitectos, Lara consigue que sus obras queden perfectamente integradas en su ubicación, realzando el lugar donde se encuentra la obra e invitando a la contemplación con una gran espiritualidad.



¹²⁸⁵ UREÑA PORTERO, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. Istmo. Madrid, 1982, p. 227.

¹²⁸⁶ PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo*. Op. cit., p. 188.

¹²⁸⁷ Respecto a este tema nos dice Lara: “El pintor mural se produce de un modo muy humano porque trabaja para el hombre. Tiene que cooperar al logro de un clima destinado al hombre que ha de vivir en él...”. Recogido en PASCUAL PÉREZ, Carlos. *Aportación del hijo*. Op. cit., p. 45.

¹²⁸⁸ GARCÍA PAREDES, José María. *Opinan los arquitectos*. ARA nº 16. Madrid, abril-junio de 1968, p.57.



COSSÍO, Pancho

Parroquia de Santa Teresa y San José
Plaza de España, nº 14 - MADRID
- Cuadros murales (1952) -



- FICHA TÉCNICA

Como ya se dijo en el mural de Cabañas, en la primera parte de esta tesis doctoral, esta iglesia es un proyecto del arquitecto Jesús Carrasco Encina, y se inauguró en 1928. La iglesia no es nada interesante en su arquitectura, teniendo muy poca calidad estética, y participando del eclecticismo del siglo XIX, con referencias medievales, góticas, renacentistas y modernas¹²⁸⁹.

En 1950, la comunidad religiosa encarga dos grandes cuadros murales para los laterales de la nave central, cerca del presbiterio, a Pancho Cossío, pintor de gran importancia en los movimientos de vanguardia de la posguerra española. Ambos cuadros se encuentran enmarcados en piedra de granito en las paredes de los frentes del crucero. Su ejecución esta realizada en óleo sobre tela, lienzos que el autor trabajó en el coro del mismo templo durante los años 1950-51, incluso con modelos al natural, y que posteriormente fueron bajados a la nave y colocados en su actual ubicación.

La iluminación es francamente deficiente, ya que, al no disponer de luz natural suficiente, se han colocado dos focos, sin ninguna calidad, enfrentados para dar luz a cada uno de los lienzos, pero la distancia del crucero es demasiado grande, y por esta razón la cantidad de luz que llega a cada cuadro es ínfima. Por esta causa, las obras pasan un tanto desapercibidas, tanto por su mala visibilidad como por su pésima iluminación.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Comenzaremos por destacar la temática de cada obra, dedicadas ambas a la obra carmelita y a su fundadora Santa Teresa de Jesús. Empezando por el lienzo que se encuentra en el lado de la Epístola, vemos la apoteosis mística de la santa, cuya escena se desarrolla en la parte superior del mural. Santa Teresa, doctora de la Iglesia, fue reformadora de la orden carmelita, aparte de una gran autora de la mística cristiana¹²⁹⁰. En su iconografía más común¹²⁹¹ se nos suele presentar a la santa con una pluma en la mano o, en ocasiones, visitada por una paloma, simbolizando la excelencia en la

¹²⁸⁹ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., pp. 402-408.

¹²⁹⁰ Con una idea clara de reformar la orden, fundó el primer convento en 1562. Fue contraria a la ortodoxia oficial, y quiso la igualdad para todos, permaneciendo en la pobreza absoluta y viviendo exclusivamente de la caridad. Escribió varias obras destacables, como *Castillo interior* o *EL Libro de la Vida*, siendo en el capítulo 29 de este último libro donde describe la escena de un ángel que le atraviesa el corazón con un dardo de oro, provocando un amor infinito a Dios. Cfr. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., pp. 98-99.

¹²⁹¹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z. Repertorios*. Op. cit., pp. 258-259.

inspiración. Respecto a su aspecto físico, parece ser que existe un verdadero retrato suyo realizado al natural por un tal fray Juan de la Miseria¹²⁹².

Con relación a la apoteosis de la santa, tema central de nuestro cuadro hay que decir que la iconografía la suele representar casi siempre mediante la presencia de un ángel que atraviesa el corazón de la santa con un dardo de oro¹²⁹³.



Por otra parte también podemos encontrarnos con la Virgen y san José colocando una capa blanca y un collar de oro con una cruz a dicha santa. Si observamos el mural de Cossío se puede comprobar que el artista ha elegido esta escena clásica,



cambiando el dardo de los ángeles por plumas. También la posición de la santa Teresa llama la atención, pues está de rodillas mirando al cielo, postura que suele tener con otros temas iconográficos, como pueden ser el de la santa enseñando sus estigmas a Cristo, o bien ofreciéndole los clavos de la cruz¹²⁹⁴. A estos atributos simbólicos se les puede añadir un crucifijo o un libro¹²⁹⁵, usado éste último por Cossío en su mural y sujetado por un ángel.

¹²⁹² Cfr. Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 355.

¹²⁹³ Véase ibídem pp., 364-365.

¹²⁹⁴ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 294.

¹²⁹⁵ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 411-412.

El resto del mural en su parte inferior simboliza la protección de la santa a las empresas políticas y militares del siglo XVI, tema muy usado en la Contrarreforma. Cossío utiliza una escuadra de barcos en acción para dividir esta escena, más terrenal, de la anterior, más celestial. Con este pretexto, discurren por el cuadro todo tipo de personajes históricos de modo arbitrario, como el emperador Carlos V, los reyes Felipe II y Enrique VIII, el rey de Francia, así como el sultán de Turquía, etc¹²⁹⁶. En la parte más inferior se encuentra el monasterio de El Escorial a vista de pájaro.



Con relación al cuadro que se encuentra en el lado del Evangelio, trata de una visión mística de la glorificación y subida a los cielos de Santa Teresa y san Juan de la Cruz, el cual ayudó mucho a la santa en sus misiones apostólicas. Dichos personajes, principales en la composición, están rodeados en sus laterales por toda una orquesta de ángeles músicos, con todo tipo de instrumentos de cuerda y viento. En la parte superior, una representación de la Santísima Trinidad muy novedosa, pues el Espíritu Santo está colocado justo encima de la cabeza del Padre, el cual no tiene la apariencia de hombre tan mayor como en otras representaciones. Por otro lado Jesús está simbolizado por la figura de un niño con el torso



¹²⁹⁶ Véase GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Francisco Gutiérrez Cossío. Vida y Obra*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

desnudo. Para esta figura Cossío se sirvió de un modelo, que hizo posar en el coro de la misma iglesia.

En la parte inferior se encuentra ocupada por todo tipo de santos y monjes de la misma orden, que presencian la ascensión de sus fundadores, llegando a trabajar mucho algunos rostros a modo de retratos. Es curiosa la representación en la parte inferior central de una especie de haz luminoso que es lo que transporta a los santos y los hace levitar.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer lugar hay que recordar que Pancho Cossío no era un pintor muralista, y nunca había hecho un encargo de este tipo ni volvería a hacerlo, con lo que estas obras con relación a su ya dilatada carrera profana parten en cierta desventaja, y esto se nota. Cossío exagera un poco la exaltación tanto de los heroísmos históricos como de las plasmaciones espirituales, sin dominar la monumentalidad propia de esta técnica con sutileza y maestría.

El empleo de las composiciones divididas en dos partes, la celestial en la parte superior y la terrenal en la inferior, es un recurso del pasado, pues se remonta a tiempos del barroco, recordándonos a las composiciones de El Greco. Ninguna novedad en este terreno, pues. Asimismo la cantidad de figuras que aparecen en el cuadro nos lleva a la confusión, sobre todo si tenemos en cuenta que muchas parecen estar levitando. En cuanto al color, es el típicamente empleado por Cossío en su obra profana, dominada por los blancos, ocre, sepia y tierras tostadas, y todo está tratado con su técnica habitual, aunque el resultado de las figuras parece estar más definido. Un tanto extraño se hace como trata el punto de vista, es decir, la angulación de la escena, todo desde un plano superior, aunque la obra se observa por el espectador desde un plano inferior¹²⁹⁷.

En cuanto a su integración en el templo no parecen las obras más adecuadas, ni por su entonación ni por su colocación, ya que, como se dijo al principio pasan bastante desapercibidas. No parecen tener sentido la ubicación que tienen, aunque dadas las características del templo no parecen cuadros hechos para dicho lugar. Mala integración pues, considerándose obras religiosas que adornan de mala manera el templo, pero en ningún caso pueden tener la significación de obras sacras.



¹²⁹⁷ Respecto a este problema, nos comenta Gaya Nuño que "... resulta extremadamente raro contemplar desde un plano inferior personajes vistos desde un plano casi celeste". GAYA NUÑO, Juan Antonio. Op. cit., p. 200.

SÁENZ DE TEJADA, Carlos

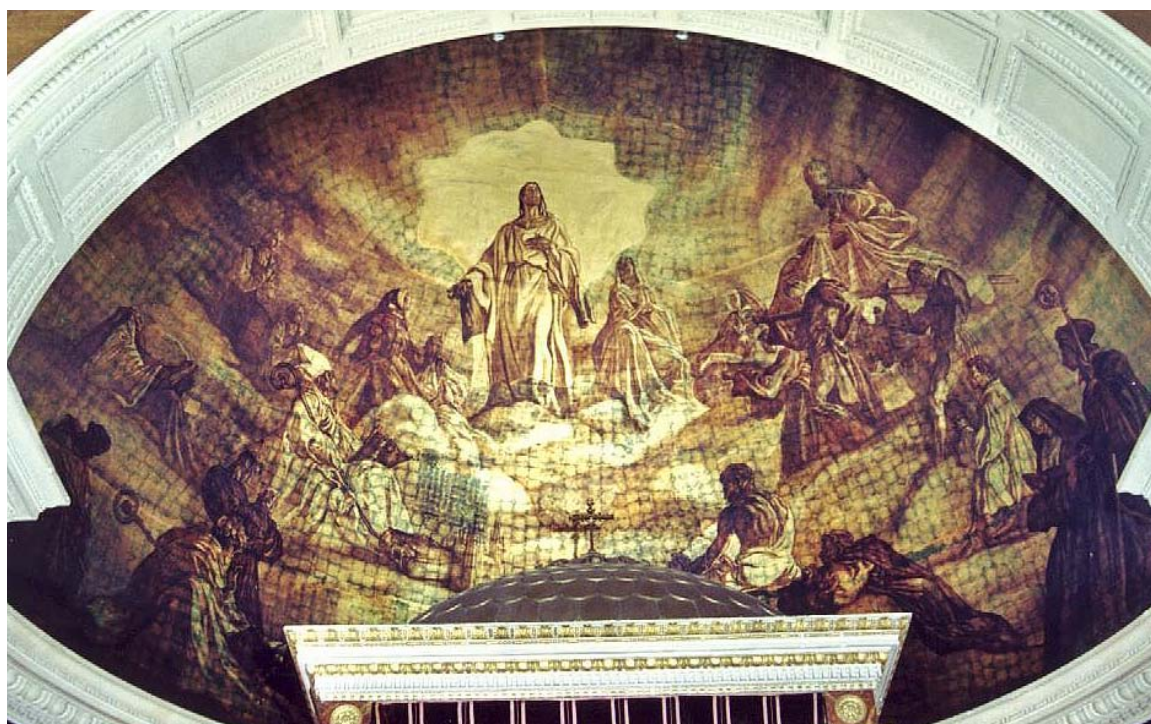
Colegio de Jesús-María
C/ Juan Bravo, nº 13 - MADRID
- Frescos en casquete de ábside (1952)



- *FICHA TÉCNICA*

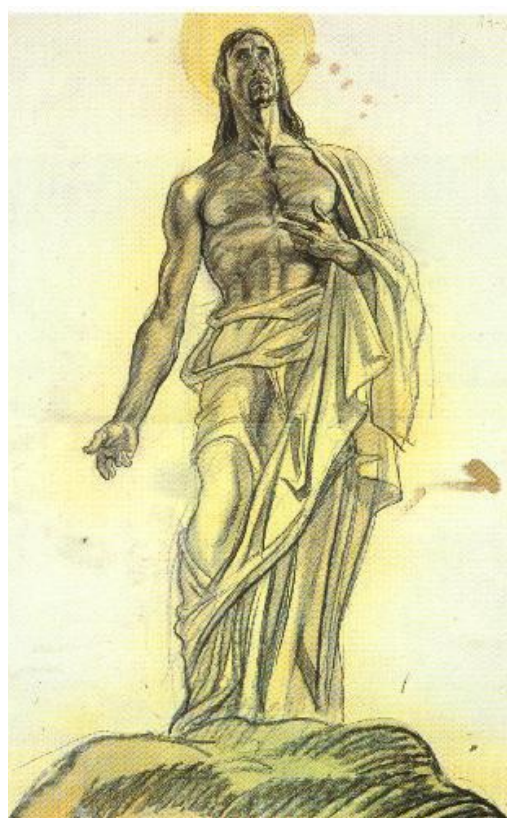
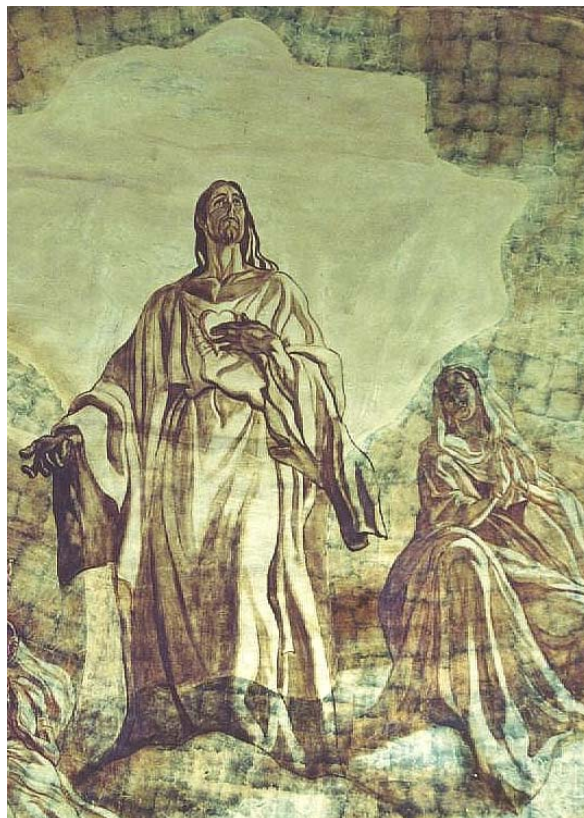
Situado en la calle Juan Bravo, esquina con Núñez de Balboa, se encuentra el Colegio de Jesús-María, regentado por las monjas-religiosas del mismo nombre, orden fundada por la santa Claudina Thévenet. Para las celebraciones religiosas se halla una capilla en su interior, construida por el arquitecto Agustín Borrell e inaugurada el 16 de Junio de 1950, fiesta del Sagrado Corazón.

En el ábside de dicha capilla, en concreto en el casquete esférico de la parte superior, es donde está situada la pintura mural que Carlos Sáenz de Tejada ejecutó dos años más tarde de su inauguración. La conservación de la obra no es demasiado buena, y el paso de los años ha provocado que las divisiones de las teselas de pan de oro, empleadas por el autor a modo de fondo, se hayan marcado con demasiada evidencia, lo que molesta un poco al observar la obra, pues se asemeja a un rompecabezas. Incluso hay zonas donde el tono es más azulado por efecto de la humedad del soporte. Por otra parte, la iluminación del mural es un tanto escasa, ya que la obra tiene unas tonalidades algo oscuras y necesitaría más cantidad de luz para que destacara con más vigor.



- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural está dedicado, como la capilla, al Sagrado Corazón. Por esta razón la figura central es la de Jesucristo, estando junto a Él la Virgen, por ser la compañía religiosa de la orden de Jesús-María, y junto a ellos se ubican los santos más señalados en su devoción por el Sagrado Corazón. Para analizar el mural vamos a dividirlo por secciones: central, izquierda y derecha.



Sección central: En la parte más importante del mural, pues hacia este punto se dirigen las miradas de la totalidad de las figuras, nos encontramos con la presencia de Cristo, de pie sobre un pequeño montículo y señalando con su mano izquierda el centro de su pecho, lugar donde el artista ha pintado un gran corazón hinchado y resplandeciente¹²⁹⁸. Los primeros bocetos de Sáenz de Tejada denotan que el artista imaginó en un primer momento la figura con el torso desnudo¹²⁹⁹, como vemos en la imagen de la derecha, y con la pierna de apoyo en una postura un tanto diferente, aunque luego cambió de opinión y prefirió mostrar al Señor vestido con una túnica. Tras esta figura, el artista ha pintado en el fondo un gran resplandor estrellado para acentuar más la presencia del Cristo.

¹²⁹⁸ Las principales imágenes iconográficas del Sagrado Corazón, que han surgido a través de la historia, son un corazón en llamas, un corazón coronado de espinas (propio del siglo XV, así como acompañado de los instrumentos de pasión) o, como en este caso, un corazón resplandeciente. La situación se suele ubicar siempre en el centro del tórax del Señor. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 112. Otra manera de representar este símbolo es con diversos rayos de luz que emanan de una incisión que posee el pecho de Jesús. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía del Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 54.

¹²⁹⁹ La compañía de Jesús popularizó la imagen del Sagrado Corazón, presentándonos a Cristo con las vestiduras abiertas para mostrar un corazón inflamado. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 141.

La mujer que se encuentra a la derecha representa a la Virgen, y esto se debe al nombre de la orden de religiosas de Jesús-María, como hemos dicho anteriormente.

Sección superior izquierda: En esta parte del mural Sáenz de Tejada ha pintado a varios santos y santas que acompañan a Cristo. Empezaremos a describir los personajes de izquierda a derecha.¹³⁰⁰



En la parte izquierda de esta sección nos encontramos con la figura de Sta. Teresa de Jesús¹³⁰¹, sentada y escribiendo con una pluma en un libro, imagen iconográfica muy usada para esta santa por su dedicación a la poesía. Delante de esta figura tenemos a san Agustín, uno de los cuatro doctores de la Iglesia, también con un libro en sus manos como la figura anterior, y con mitra y báculo, atributos propios de su cargo, pues recordemos que fue nombrado obispo de Hipona¹³⁰².

En la parte superior derecha nos encontramos con la Sta. Claudina Thévenet, fundadora de la orden religiosa de Jesús-María, y canonizada el 20 de Mayo de 1993. Dicha figura se encuentra rodeada de niñas como emblema de su misión apostólica, la educación de la juventud, profesión a la que hoy en día se siguen dedicando las religiosas de la orden.

¹³⁰⁰ Toda la información recogida con relación al reconocimiento de las figuras pintadas ha sido generosamente transmitida por la actual madre priora del colegio.

¹³⁰¹ La iconografía principal de esta santa se puede ver en el mural anterior que Pancho Cossío realizó en la Parroquia de Santa Teresa y San José.

¹³⁰² El báculo obispal se divide en tres partes simbólicas: la inferior, con hechuras de aguijón, expresa el celo pastoral para estimular a los diocesanos y corregir sus errores; el medio, que sirve de apoyo al obispo, y que recuerda el oficio de dirigir a los fieles; y el superior, con remate curvado, que expresa el cuidado del obispo por apartar del mal a sus creyentes. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 123.

Sección inferior izquierda:

Debajo de la sección anterior, nos encontramos con tres figuras. La figura de la izquierda representa al padre Hoyo, de rodillas y con la cabeza agachada en posición de oración y reverencia. De pie está representado el padre Pignatelli, también en actitud de oración como demuestran sus manos juntas. Por último, la figura en primer plano representa al franciscano san Pedro de Alcántara¹³⁰³, el cual posee un báculo como atributo propio de todos abades¹³⁰⁴.



Sección superior derecha: En esta parte del mural encontramos en primer lugar, al fondo y empezando por la figura más cercana a la Virgen, a la Beata Dina Bélanger (M^a de santa Cecilia), religiosa de la orden de Jesús-María y beatificada el 20 de marzo de 1993. A sus espaldas, en primer plano y sentado en un palco móvil llevado por cuatro



¹³⁰³ Este santo, director espiritual de Santa Teresa de Jesús, suele representarse junto a varios atributos, como pueden ser un crucifijo, una calavera o una paloma inspiradora de sus profecías. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z*. Op. cit., pp. 74-75. También se sabe de él que era extremadamente alto y demacrado, diciendo Santa Teresa que parecía hecho de raíces de árbol. Suele vestir hábito franciscano, orden a la que pertenecía, al que se suele añadir una capa que le llega a las rodillas. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 188.

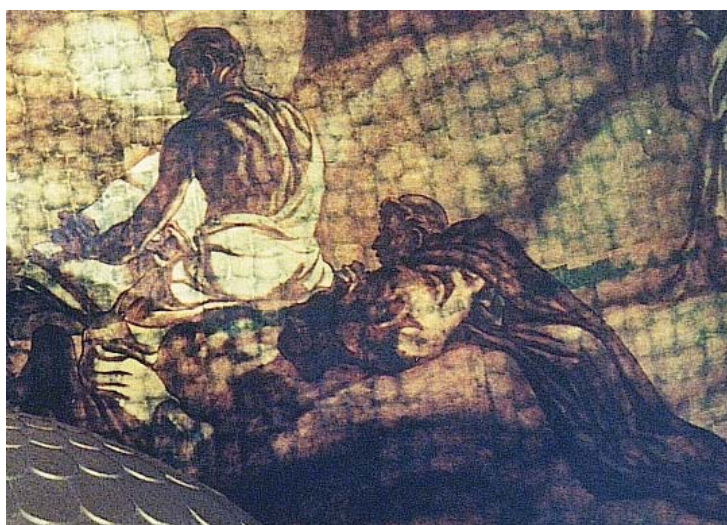
¹³⁰⁴ Normalmente, para diferenciar el báculo de un obispo o de una abad, suele variar la viruta de su remate, pues el obispo la lleva hacia fuera, expresando autoridad en el territorio de su diócesis, y el abad hacia dentro, aludiendo a su autoridad en el interior del monasterio. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z*. Op. cit., p. 515.

personas, nos encontramos al papa León XIII, máximo representante de la Iglesia y presente por la consagración del mundo. El Papa lleva la mitra correspondiente a su cargo.



Sección inferior derecha: Si empezamos por la parte derecha, nos encontramos con dos figuras de pie, las cuales representan a Sta. Margarita de Alacoque¹³⁰⁵, con las manos juntas en actitud de oración, y al Beato La Colombière, con el báculo como atributo propio a su rango, pues imaginamos que fue nombrado abad en algún momento de su vida¹³⁰⁶.

Delante de los anteriores personajes, y reconocible por su acción, nos encontramos con san Juan Evangelista, el cual está escribiendo en un libro que representa a las Sagradas Escrituras. A su espalda, y arrodillada en posición de oración, tenemos a san Juan de la Cruz, con las vestimentas habituales en el santo.



¹³⁰⁵ Religiosa que popularizó en Francia la devoción al Sagrado Corazón, fue canonizada en 1920, por lo que su iconografía es moderna. Nacida en Borgoña, perteneció a orden de religiosas de la Visitación, siendo muy famosa por sus revelaciones, las cuales han contribuido a fomentar la devoción por el Sagrado Corazón de Jesús. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 45-46 y FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 188. Complementar la información con la expresada en el mural que Padrós realizó en la iglesia de San francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹³⁰⁶ No todos los báculos se rematan como un cayado, en curva, sino que, por ejemplo, en Oriente es recto y coronado por un globo, con una cruz o con la letra T. Asimismo, algunos terminan en dos serpientes enlazadas, con las cabezas afrontadas, aludiendo a la victoria de Cristo sobre el demonio y la virtud. Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 69.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer lugar hay que resaltar el hecho de que Sáenz de Tejada use una técnica que no es propiamente suya, sino que corresponde, dándole mucha fama internacional, a otro gran muralista como fue José María Sert, tratado en esta tesis doctoral en el primer apartado de obras murales, con el estudio de la capilla del Palacio de Liria. Dicho autor comenzó a usar esta técnica en los murales de la catedral de Vich, obra religiosa cumbre del artista, en el año 1929. La técnica consistía en pintar con veladuras de óleo en tonos ocre y tierras sobre una superficie de tela, que previamente había sido cubierta por un tono dorado, a base de pegar en su totalidad finas capas de pan de oro¹³⁰⁷. Esto hace que toda la obra irradia una luminosidad muy particular. Esta técnica de Sert influyó en varios pintores, y posteriormente estudiaremos un mural del boliviano Reque Meruvia, en el cual se plantea el problema pictórico de la misma manera.

Sáenz de Tejada, falangista y afín al régimen franquista, fue un gran ilustrador y cartelista de la época de posguerra. Sus numerosos trabajos en este campo se dejan traslucir en este mural, donde el dibujo preciso y correctamente proporcionado nos hacen ver la facilidad y el empeño del autor por que esta cualidad gráfica fuera de capital relevancia. Por esta razón, el mural está más cerca del terreno del dibujo que de la pintura, poseyendo muy pocos recursos propiamente pictóricos.

Otro elemento de obligatorio comentario es el baldaquino que cubre todo el altar, y esto es así debido a la altura del mismo que, siendo demasiado elevada para el tamaño de la capilla, entorpece la visión de la parte inferior central del mural, así como también arroja sombras desagradables sobre la obra, pues la iluminación se encuentra en la parte anterior del presbiterio. Detalle no muy feliz, del cual el arquitecto no creo que tuviera conocimiento en un principio, pues Carlos Sáenz de Tejada realizó la obra mural dos años más tarde que la inauguración del templo. Esto también provoca que la pintura se encuentre un tanto desintegrada con relación a la arquitectura, sobre todo si miramos la techumbre que cubre toda la capilla, con un colorido que no beneficia en nada al mural.

Para terminar, hay que decir que con esta obra el arte sacro no consigue salir de la decadencia en la que estaba inmerso en esta época, a pesar de que determinadas personas en la Iglesia intentaban contratar a artistas más comprometidos con las vanguardias para intentar actualizar un arte que vivía del pasado, perdiendo toda referencia con su propio tiempo. Y a este último grupo pertenece esta obra, cosa lógica si atendemos al artista que la realizó, autor académicamente muy correcto pero muy alejado de las vanguardias, tanto nacionales, que todavía se movían en franca minoría, como internacionales. Si a esto sumamos que Sáenz de Tejada apenas destacó como pintor sino, como se dijo anteriormente, como ilustrador, pues el resultado no puede ser

¹³⁰⁷ El oro como elemento iconográfico tiene diversas interpretaciones, como son la inmortalidad, siendo la imagen de la luz solar o el cielo, así como también la representación de la inteligencia divina, simbología ésta muy de acorde con la temática desarrollada en la obra mural de Sáenz de Tejada. Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 665. También el oro puede representar la riqueza o la idolatría. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Op. cit., p. 127. Asimismo, es interesante lo que este último historiador comenta con relación al uso de los fondos dorados a través de la historia del arte, cuando dice que “los fondos de oro se interpretan como la manifestación del cielo. El arte bizantino, vertebrado sobre el eje de la teología y la liturgia, recurre al rey de los metales para hablar de lo sobrenatural... El oro vio recortada su presencia por la moda del siglo XV de la perspectiva, manejada para forjar la ilusión ficticia de la realidad, reducción que refleja el retroceso de la impronta religiosa en la sociedad. La desaceleración religiosa de las masas tocará niveles ínfimos en el siglo XX, precisamente cuando en la práctica el oro desaparece de los cuadros”. *Ibidem*, p. 98.

muy alentador. Mural, pues, que tiene muy poco interés en el terreno de la renovación y la actualización del arte sagrado, pues su capacidad innovadora es mínima.



SEGURA, Enrique

*Basílica de Nuestro Padre
Jesús de Medinaceli
Plaza de Jesús, nº 2 - MADRID
- Frescos en la capilla de los
Duques de Medinaceli (1953) -*



- FICHA TÉCNICA

En la esquina de la plaza de Jesús con la calle Cervantes se encuentra este templo tan popular, no tanto por la calidad artística de su arquitectura o de sus obras, sino por la devoción que posee la venerada efigie del Cristo cautivo que aquí tiene su sede¹³⁰⁸. El templo es regentado actualmente por los monjes Capuchinos.

El actual templo es obra del arquitecto Jesús Carrasco-Muñoz Encina. La edificación se inició en 1927, terminándose mucho después, por diversos problemas de índole económico, en 1930. Actualmente ha sufrido unas obras de restauración, tanto en el interior como en el exterior, que se han desarrollado a lo largo del año 2002. El templo posee en su interior una planta de cruz latina, con tres naves separadas por pilastras, y con numerosas capillas laterales.¹³⁰⁹



Dentro de las capillas, destaca el Panteón de los Duques de Medinaceli, situada en la zona del Evangelio y construida en 1953. En dicha capilla, cubierta toda ella de mármol, se encuentran los sarcófagos de Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert y de doña María Concepción Rey de Pablo-Blanco. También destaca un lienzo del crucificado del siglo XVIII en el altar, así como una magnífica reja que da entrada a la capilla, realizada por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto.¹³¹⁰ En

¹³⁰⁸ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 427-429.

¹³⁰⁹ Véase ibídem, p. 430-435.

¹³¹⁰ Cfr. Ibídem, p. 434.

el techo abovedado se encuentran las pinturas de Enrique Segura, con diversas escenas bíblicas.

Las pinturas, realizadas al fresco, se conservan en un pésimo estado, con varias zonas donde se ha desprendido el material pictórico a causa de la humedad. A este hecho hay que sumar la lamentable iluminación, pues se basa en unos tubos fluorescentes que se esconden en los aleros de donde arranca la cúpula, siendo muy débil y escasa para contemplar debidamente las obra, la cual, por otra parte, tiene unas tonalidades muy suaves y degradadas por efecto del tiempo, el polvo del ambiente y la humedad.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

La temática del fresco de Enrique Segura se divide en cuatro escenas bíblicas: *La creación del mundo*, *La expulsión del Paraíso*, *El levantamiento la cruz* y *El juicio final*. Todas ellas se disponen enfrentadas en la base de la cúpula, en los extremos de dos imaginarios diámetros ortogonales, teniendo a sus pies los dos sarcófagos antes señalados, el altar y la reja de entrada a la capilla. En la parte inferior de cada escena se ubican unas frases latinas explicativas de lo que acontece en las pinturas. A continuación analizaremos cada una de los diferentes frescos por separado.

La creación del mundo (Gén. 1, 1-31): Esta escena trata de la Creación del mundo, visto desde una novedosa iconografía. Segura nos presenta a Dios Padre con un aspecto muy juvenil, con gran semejanza a la figura de su hijo Jesucristo¹³¹¹, de pie y con la mirada puesta en el cielo. Es curioso observar como lo terrestre se ha representado por



¹³¹¹ Según el Génesis, Dios comenzó la creación por el Verbo, y el Verbo encarnado es su hijo Jesucristo, de ahí que en numerosas ocasiones en la iconografía clásica se haya representado a Dios con los rasgos de Cristo. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 88.

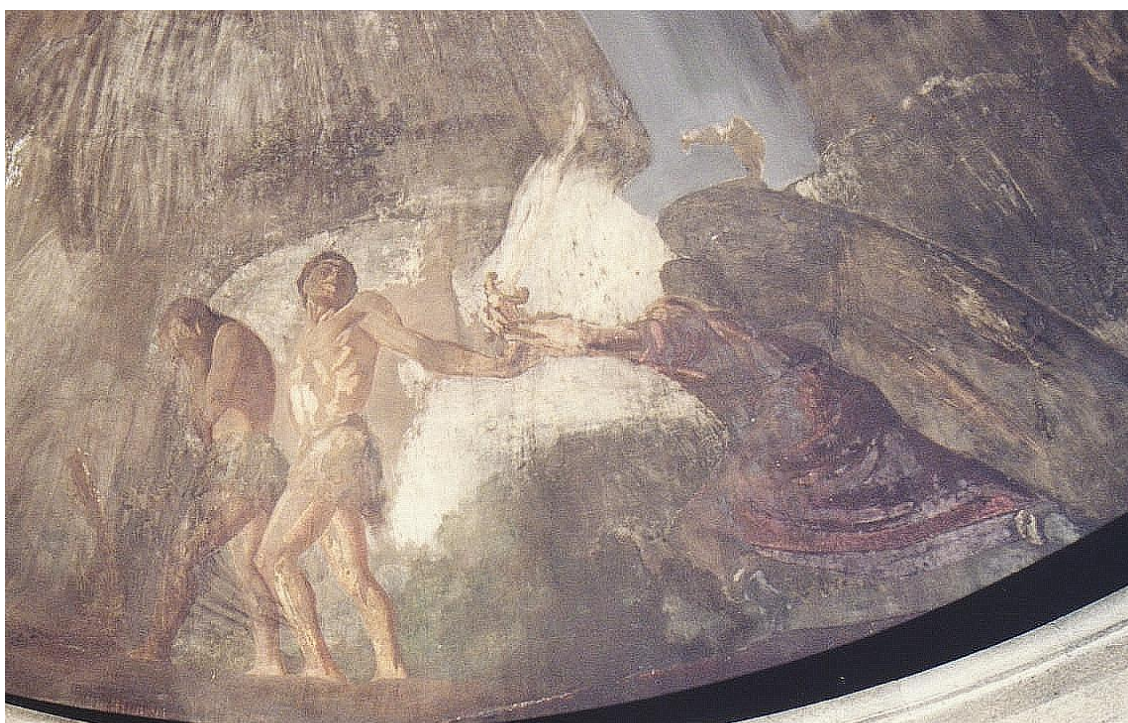


medio de dos animales¹³¹², que se supone que representan a gatos, pues la pintura se halla muy desvanecida y es difícil deducir la identidad de cada figura. La figura de Dios se encuentra rodeada de naturaleza, la cual está casi perdida, con una visión muy pobre.

La inscripción de la parte inferior reza lo siguiente: “IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS COELUM ET TERRAM” (“Al principio Dios creó el cielo y la tierra”), frase con la que comienza el Génesis. Este mural se encuentra encima de la reja de entrada.

La expulsión del Paraíso: La escena nos presenta la expulsión de los primeros padres, Adán y Eva, del Paraíso terrenal por medio del ángel guardián (Gén. 3, 8-24), y es en dicho suceso donde la estirpe humana perdió la inmortalidad¹³¹³. Vemos a las dos figuras expulsadas con el torso desnudo y, a sus espaldas, se halla el ángel en posición amenazante, pero desgraciadamente, por desprendimiento de la capa pictórica, se ha perdido la cabeza. Esta escena se ha representado numerosas veces en la pintura religiosa clásica, con algunas diferencias en su iconografía.

Por lo que respecta a la figura de Adán, se puede decir que es el primer hombre que aparece en la Biblia, y su iconografía cobra un sentido de réplica del Dios eterno,



¹³¹² Existen dos corrientes en cuanto al orden en la creación del mundo, las cuales se diferencian en quien creó Dios en primer lugar, si a los animales o al hombre. Cfr. *ibídem*, p. 87.

“somáticamente perfecto”, a modo de hombre cósmico. A veces la figura porta alguna herramienta de trabajo, aludiendo al echo de tener que trabajar para vivir tras la expulsión. Otro atributo habitual es la manzana en la mano, elemento objeto del pecado. Pero lo más usual es encontrar a Adán en compañía de Eva, ambos desnudos, y siendo expulsados del Paraíso, como en este caso, o al pie del Árbol de la Ciencia con la serpiente que indujo al pecado.¹³¹⁴ Otras alusiones que se pueden encontrar en la simbología principal de la figura de Adán son el pecado original, la perversión del espíritu, el uso indebido de la libertad o la negación de la independencia.¹³¹⁵ Por esta razón no es extraño encontrarnos con la representación de Adán como antítesis con la persona de Cristo.¹³¹⁶

Si nos centramos en la figura de Eva, también es la primera mujer que aparece en la Biblia, constituyendo el símbolo de la maternidad de la naturaleza¹³¹⁷. Eva tiene en el Antiguo Testamento (Gén. 3, 1-6) un papel inductor, y esta es la razón por la que se atribuye a la mujer, en la larga tradición cristiana, la culpabilidad de los males de la humanidad. De esta forma, Eva se nos presenta como símbolo de concupiscencia, pecado y carne rebelde. Además, este es el motivo por el que en numerosas ocasiones se hace evidente la desnudez de Eva, hasta en las épocas más reacias al desnudo, aunque no en el mural de Segura. Incluso para la teología católica, hasta que no llega la Virgen María, considerada la segunda mujer, no se reparará el daño hecho por Eva.¹³¹⁸ Por esta razón, desde el punto de vista espiritual, Eva representa la inversión de la Virgen María, madre de todas las almas.¹³¹⁹

Por otro lado, si examinamos las escenas donde aparecen los dos personajes juntos, vemos que suelen formar una unidad como tal en la iconografía clásica, aunque también existen diversos ejemplos donde aparece junto a ellos la figura de Dios Padre. La mayoría de las escenas nos presentan a la pareja expulsada del Paraíso, humillados y llorosos, abandonando el lugar de la felicidad, tal como lo pintó Segura. Por otra parte, el motivo de representar al dúo con las partes pudendas cubiertas, no tiene otro significado que el padecimiento de la vergüenza tras la expulsión.¹³²⁰ Pero también existe otro significado en la



¹³¹³ Este suceso prefigura simbólicamente la *Expulsión de los mercaderes del Templo*. Temas antítesis son la *Acogida del buen Ladrón* o *La coronación de la Virgen*. Cfr. ibídem, p. 114.

¹³¹⁴ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., pp. 15-16.

¹³¹⁵ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 19.

¹³¹⁶ Este tipo de representación simbólica fue tema predilecto en el románico. Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 93.

¹³¹⁷ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 146.

¹³¹⁸ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 160.

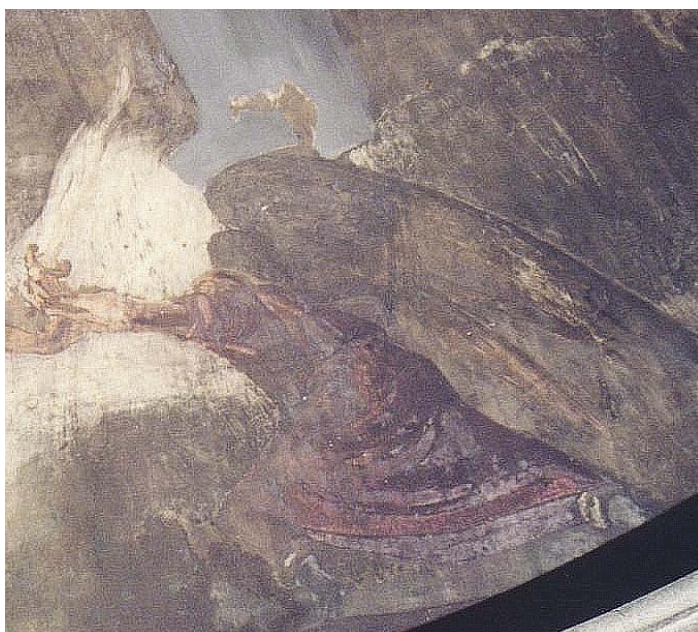
¹³¹⁹ Véase CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 201.

¹³²⁰ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 61-62.

simbología de esta escena, como símbolo de dualidad entre el espíritu, masculino, y el alma, femenino.¹³²¹

Si nos referimos en concreto a la representación de la expulsión del Paraíso (Gén. 3, 8-24), la pareja suele aparecer como hemos comentado, llorosos y desnudos, con alguna tela o piel cubriendo sus partes pudendas, y expulsados por el ángel con una espada o un látigo. En algunas ocasiones aparece también la figura tapada de la muerte a un lado.¹³²²

El ángel guardián, o querubín, cobra gran protagonismo en la iconografía clásica, siendo un espíritu angélico superior que asume el cargo de guardián del paraíso terrenal (Gén. 3, 24).¹³²³ Como dice Revilla es “el vigilante-obstructor del camino hacia el árbol de la vida”.¹³²⁴ Posee como principal característica la irradiación de su sabiduría, y los antecedentes a su imagen tienen fuentes asirio-babilónicas, donde se les consideraba “guardianes de tesoros semihumanos”.¹³²⁵ Con relación a la espada llameante, este elemento posee en principio el significado de alguna acción cruenta, aunque pueda ser contra actitudes o valores tanto positivos como negativos. Por esta razón, este objeto tiene una acción doblemente eficaz, con un alcance sobre todo espiritual.¹³²⁶ Algunos autores comparan la espada llameante con la imagen del relámpago, ya que la inmortalidad estaba protegida por el rayo.¹³²⁷



Por otra parte, la inscripción de la parte inferior reza lo siguiente: “PER HOMINEM PECCATUM ET PER PECCATUM MORS” (“Por el hombre el pecado y por el pecado la muerte”), frase que se inserta en las escrituras de san Pablo. Este mural se encuentra encima del sarcófago derecho.

¹³²¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 60.

¹³²² Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 27-28. y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 114-115.

¹³²³ En concreto, el versículo dice así: “Y desterrado Adán, colocó Dios delante del Paraíso de delicias un querubín con espada de fuego, el cual andaba alrededor para guardar el camino que conducía al árbol de la vida”. Génesis 3, 24.

¹³²⁴ REVILLA, Federico. Op. cit., p. 161.

¹³²⁵ Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 339, HALL, James. Op. cit., p. 132 y CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., pp. 192-194.

¹³²⁶ Con relación a la dualidad de este elemento, es interesante observar las palabras de Cirlot cuando dice que “la espada de fuego ratifica la relación intrínseca de los elementos espada, acero (o hierro), Marte, fuego, que poseen ritmo común. Pero de otro lado establece un dualismo entre el calor de la llama y el frío del metal, asumiendo el símbolo un significado de síntesis ambivalente como el volcán (gelat et ardet). Por esta causa, la espada de fuego es el arma de escisión entre el paraíso, como reino del fuego del amor, y la tierra, como mundo del castigo”. CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., p. 194.

¹³²⁷ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 114.

El juicio final: En este caso, la escena que se ilustra pertenece al evangelio de san Mateo. En concreto, este capítulo comienza de la siguiente manera: “*Cuando venga, pues, el Hijo del hombre con toda su majestad, y acompañado por ángeles se sentará entonces en el trono de su gloria; y hará comparecer delante de él a todas las naciones, y separará a los unos de los otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos; y pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda...*”.¹³²⁸

De todas formas, la escena no tiene una visión muy perfecta, pues la capa pictórica se ha desprendido, sobre todo en su parte superior, y las figuras de los ángeles a los lados de Cristo apenas se intuyen. Por lo demás, Segura ha hecho una representación del juicio final un tanto original en su representación iconográfica, ya que normalmente este capítulo se ilustra de forma mucho más barroca, con gran cantidad de figuras de todo tipo, como lo hizo, por ejemplo, el genial Miguel Ángel en su Capilla Sixtina. Como vemos, en nuestro mural se han pintado dos escenarios: el terrenal y el celestial. El primero se halla ocupado por un grupo de personas, considerados las ovejas por san Mateo, es decir, los justos. En la parte celestial, Segura pinta a Cristo sentado en su trono¹³²⁹, en una nube y con un libro abierto a su lado, así como dos ángeles que revolotean por encima de su cabeza¹³³⁰, aunque estas últimas figuras, como se ha dicho anteriormente, sólo se intuyen levemente por la mala conservación del fresco.

Por otra parte, la inscripción de la parte inferior reza lo siguiente: “VENITE BENEDICTI PATRIS MEI POSSIDETE REGNUM” (“Venid benditos de mi Padre, tomad posesión del Reino”), frase de las mismas escrituras de san Mateo, versículo 34. Este mural se encuentra encima del altar.



¹³²⁸ Mateo 25, 31-46.

¹³²⁹ Según el evangelio, Cristo está solo en el Juicio Final, sin la compañía del resto de la Trinidad: Dios y el Espíritu Santo.

¹³³⁰ Se supone que estos ángeles sostienen el sol y la luna, pues su inutilidad es manifiesta al lado de la luz que irradia el cielo Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 762-763.

El levantamiento de la cruz: Sobre este tema poco dicen los evangelios. Normalmente, su representación iconográfica clásica se basa en la disposición de Cristo echado en el suelo, con tres soldados sujetándole con cuerdas. Mientras, otros soldados con clavos y martillos se disponen a clavarle en la cruz.



Sin embargo, en la escena que pintó Segura, nos encontramos con la elevación de Cristo ya clavado, iconografía que se dio entre los siglos XVI y XVIII, sobre todo en el norte de Europa.¹³³¹ Tradicionalmente, en este acontecimiento se representaba a unos hombres con los músculos tensos levantando un extremo de la cruz, mientras otros tiraban de la misma con cuerdas. A veces, la escena era contemplada por algunos espectadores. Sin embargo, Segura tiene una manera distinta de presentarnos el hecho, pues ha sustituido a los hombres de las cuerdas por uno que levanta la cruz con la ayuda de sus hombros, y a otro que ayuda en el extremo inferior.

Además de estos personajes, nos encontramos con un esqueleto que, envuelto en una capa, sobrevuela la escena. Esta figura se ha usado reiteradamente como símbolo de la Muerte, concediéndola, como dice Revilla, una acepción dinámica como “ser activo que ataca y derriba”¹³³². Además, el mismo autor comenta que el carácter de esta figura deja traslucir unas intenciones admonitorias, pesimistas o ascéticas a las figuras que aparecen en la misma escena.¹³³³ Asimismo, la calavera también aparece en muchas ocasiones al pie de la cruz como símbolo de



¹³³¹ Véase HALL, James. Op. cit., p. 197. También hay que decir que esta manera de representar la escena quedó fijada tras el Concilio de Trento, siendo esta hecho la prefiguración bíblica de *La serpiente de bronce*, escena pintada por Stolz en los murales de la iglesia del Espíritu Santo, pues Cristo es elevado a similitud de la serpiente sanadora por Moisés en el desierto. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 493.

¹³³² Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 156.

¹³³³ *Ibíd.*

la doctrina de la Redención, lo cual hace que se relacione a Adán con la crucifixión.¹³³⁴

La inscripción de la parte inferior reza lo siguiente: “MORTEM NOSTRAM MORIENDO DESTRUXIT” (“Muriendo destruyó nuestra muerte”), propia de san Pablo¹³³⁵. Este mural se encuentra encima del sarcófago izquierdo.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Si comenzamos por analizar la interrelación de la obra con el entorno, hay que decir que la integración entre la pintura y la arquitectura es bastante correcta, siendo el conjunto muy afín con el gusto oficial que se llevaba mucho en estos años, con grandes losas de mármol gris que refuerzan el sentido funerario y de panteón que posee el habitáculo. La combinación de los colores y las formas dan cierto ritmo a una capilla que, con un estilo neoclásico sin ninguna personalidad, tiene un predominio de la línea recta demasiado evidente. Toda la obra mural da un toque de “organicidad” al conjunto que la hace más atractiva y cálida. Aunque tampoco hay que olvidar el sentido catequético, y no meramente ornamental, que posee el conjunto, con frases bíblicas que intentan sumergir al espectador en un ambiente religioso y de recogimiento adecuado al lugar.

Por otra parte, si analizamos la iconografía usada por el autor, veremos que es bastante innovadora en cuanto a la disposición de las figuras y su escenario. Esta innovación destaca en dos escenas principalmente: la creación del mundo y el Juicio Final. En el mural de la creación del mundo la disposición de una única figura en el centro de la escena deja al espectador un tanto desconcertado y perdido al principio, y si no fuera por la frase que acompaña en la parte inferior no se sabría que parte del Antiguo Testamento está ilustrando. Curiosa es también la manera que tiene el autor de



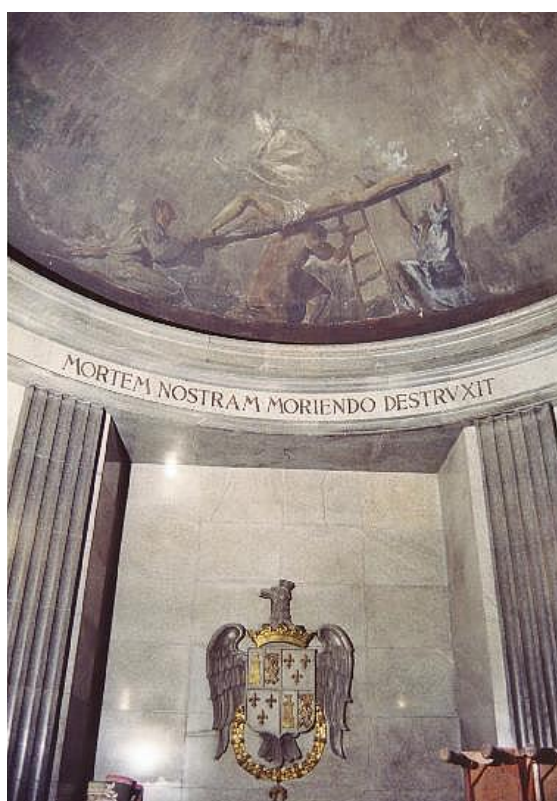
representar la creación del mundo animal mediante dos gatos a los pies del Padre. Con relación al mural del Juicio Final, ocurre lo mismo, pues la disposición de las figuras en la parte inferior, y la ubicación de Cristo sentado en el centro de la escena no dan las claves suficientes para interpretar lo representado. Una vez más hay que recurrir a la frase inferior para saber a que parte de las escrituras se refiere la pintura, con la dificultad añadida del necesario conocimiento de la Biblia. Por último, destacar el mural del levantamiento de la cruz también por la novedad en la posición de algunas figuras, sobre todo la que se encuentra en la parte inferior empujando con el hombro la cruz.

Sin embargo, si analizamos la obra desde parámetros estéticos nos daremos cuenta de que pertenece a un género de pintura que, aunque dominaba el

¹³³⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 97.

¹³³⁵ Cartas de San Pablo a los romanos 5, 12.

panorama español de forma considerable, en esos años estaba bastante caduco. Este estilo decimonónico y académico abigarraba la pintura española de tal forma que las vanguardias que intentaban abrirse paso lo tenían francamente difícil, aunque, como hemos visto en el apartado de arte profano, al principio de estos años 50 empezaron a nacer y desarrollarse tímidamente movimientos en este sentido. Si embargo, para pintores como Enrique Segura los movimientos vanguardistas pasaron muy lejos, y se movieron en terrenos que, aunque estaban muy cerca de la oficialidad del momento, distaban mucho de la investigación plástica, tanto formal como conceptual, que se desarrollaba por estos años. Por lo tanto se puede asegurar que este tipo de murales contribuyeron muy poco, más bien al contrario, para sacar de la crisis en la que se hallaba inmerso el arte sacro.



STOLZ VICIANO, Ramón

Inmaculado Corazón de María
C/ Ferraz, nº 74 - MADRID
- Frescos en ábside (1953) -



• FICHA TÉCNICA

Situado en la calle Ferraz, esquina a la de Marqués de Urquijo, en el madrileño barrio de Argüelles, se encuentra esta parroquia regentada por los Misioneros Hijos del Corazón de María, más conocidos por Padres Claretianos. En la entrada un dintel reza: “Santuario del Inmaculado Corazón de María”.

El templo, inaugurado en el año 1952, fue obra del arquitecto Luis Prieto Bances. La planta del interior se dispone en tres naves, con crucero, cúpula y coro en alto a los pies¹³³⁶. En la parte superior del ábside, y enmarcado por la forma abovedada del techo, destaca el mural de Stolz, autor del cual hemos analizado una obra en el bloque anterior de esta tesis doctoral¹³³⁷. La obra está realizada la técnica del fresco, trabajo que Stolz dominaba demostrando un gran oficio.

El presbiterio se encuentra presidido por una hornacina adintelada, donde se encuentra una figura del Corazón de María. En la parte superior de dicho presbiterio nos encontramos con el mural, el cual es una prolongación de la escultura anterior, y, enmarcando la obra, la siguiente inscripción: “TIBI CORDI TUO INMACULATO CONCREDEMUS NOS AC CONSECRAMUS. PIUS PP. XII” (“Nos entregamos y consagramos a Ti de Corazón Inmaculado. Pío XII, Papa”).

La iluminación del mural está compuesta por unos focos halógenos que son suficientes para contemplar la obra con claridad. El estado de la obra es bastante bueno, pues el tiempo transcurrido desde su ejecución no ha sido muy amplio.



¹³³⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., pp. 491-494.

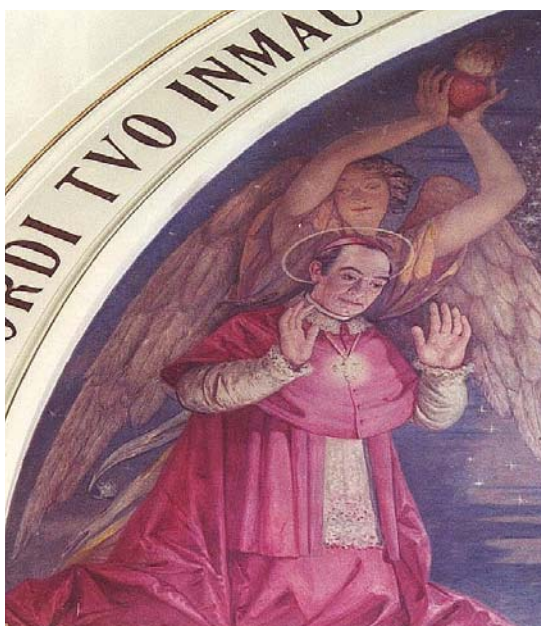
- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

La obra representa la Apoteosis de la devoción al Corazón de María¹³³⁸, simbolizado mediante la coronación de la Virgen¹³³⁹ (figura que se encuentra personificada en la escultura de la hornacina inferior, obra del escultor Aniceto Marinas). La escena es bendecida por el Padre Claret y el papa Pío XII, así como por Dios Padre y el Espíritu Santo. Se puede decir que la escena completa está compuesta por la escultura y la pintura mural, en un conjunto iconográfico que da sentido a la obra final. Las figuras se distribuyen en tres zonas: a la izquierda el Padre Claret; en el centro se representa a Dios Padre, así como al Espíritu Santo, encima de la corona; a la derecha vemos al papa Pío XII. Vamos a analizar cada una de estas partes.

Parte izquierda: Antonio María Claret fundó la congregación de los Padres Claretianos el 16 de julio de 1849, en Vich (Barcelona). Esta orden, además de los votos religiosos propios de su oficio, no acepta ningún tipo de dignidades, y se dedican principalmente a la enseñanza, las misiones y la dirección y organización de parroquias.

El Padre Claret dedicó gran parte de su vida a las misiones, y en reconocimiento a su labor el papa le nombrará arzobispo de Santiago de Cuba. Tuvo una gran acción pastoral, influyendo en las instituciones religiosas y en las costumbres del pueblo. Tras estas misiones, fue confesor de la reina Isabel II y, posteriormente, disfrutó del cargo de presidente del monasterio de El Escorial, creando un gran colegio a escala europea. Tras participar en el Concilio Vaticano I, emigró al monasterio de Fontfroide, en Francia,

donde se crearon difusas leyendas negras sobre su persona, muriendo en 1870. Se le declaró beato en el año 1899.¹³⁴⁰



La posición del padre Claret es de alabanza ante la situación que está aconteciendo, de rodillas y con las manos dirigidas hacia la escena central. Los ropajes de color púrpura son los propios de su rango de arzobispo. En su pecho destaca la cruz, donde Stolz ha pintado una pequeña resplandor, y en su cabeza encontramos pintada la corona, clásica en la iconografía de santos o beatos. Encima del beato, y en segundo plano, se descubre un ángel, con el Sagrado Corazón en llamas entre sus manos, imagen muy usada en la historia iconográfica para este elemento de devoción¹³⁴¹.

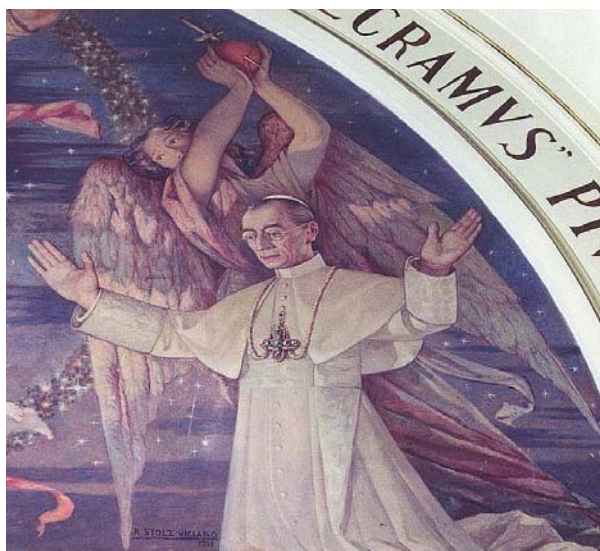
¹³³⁷ Techos y ábside de la Iglesia del Espíritu Santo (1943).

¹³³⁸ La devoción al Sagrado Corazón se debe al padre Jean Eudes, fundador de los eudistas, aunque luego fue muy difundida su devoción por la salesa Marie Alacocque, santa representada en el mural que Sáenz de Tejada realizó en la capilla del colegio Jesús-María. El primero no llega a separar el Corazón de Jesús del Corazón de María, y la segunda sólo se orienta al de Jesús. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 53.

¹³³⁹ Como se dijo en la coronación de Roa, mural del primer bloque de esta tesis doctoral, este hecho se define como una consecución de la Asunción, ya que una vez que la Virgen es trasladada al cielo viene su posterior coronación como símbolo de su peculiar unión con Dios. Véase ibídem, pp. 643-648.

¹³⁴⁰ Cfr. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., pp. 489-490. Véase SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Op. cit., p. 308.

Parte derecha: El papa Pío XII se encuentra también de rodillas, como la figura anterior, y sus manos indican la bendición de lo que está aconteciendo. Sus vestimentas blancas concuerdan con su cargo de Santo Padre, compromiso que asumió desde 1939 hasta 1958¹³⁴². La presencia de esta figura en el mural me imagino que responde a que ocupaba el cargo de Papa en la fecha en la que fue creado el mural. Detrás de dicha figura se encuentra un ángel, en segundo plano, sosteniendo entre sus manos un corazón con un puñal atravesado¹³⁴³.



Parte central: En este fragmento del mural nos encontramos que Dios Padre tiene la misma posición de las manos que las anteriores figuras: manos abiertas con las palmas hacia fuera, simbolizando la bendición divina¹³⁴⁴. Debajo de dicha figura aparecen dos ángeles mancebos sosteniendo azucenas en sus manos, símbolo de pureza y atributo muy unido al Espíritu Santo, el cual se halla representado por la presencia de una paloma¹³⁴⁵.

Bajo este grupo, Stolz pintó a otros dos ángeles mancebos sosteniendo la corona de la Virgen. Esta escena también se suele representar mediante el

¹³⁴¹ Hay que decir que la veneración al Corazón de María tiene como finalidad el culto al Sagrado Corazón, como “símbolo de amor al género humano”. Ibídem, p. 490. También hay que recordar que la representación del Sagrado Corazón de Jesús en la cual aparece Cristo con un corazón en llamas en su mano izquierda fue prohibida por la Congregación de Ritos del Vaticano. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 54.

¹³⁴² El compromiso del papa Pío XII con el arte no fue muy alentador, limitándose a publicar algunas normas, con relación a la renovación del arte sacro, muy poco atrevidas e innovadoras en su Encíclica “Mediator Dei”, promulgada el 20 de noviembre de 1947.

¹³⁴³ Siendo una de las imágenes del Sagrado Corazón, esta iconografía cobra sentido a través de la profecía evangélica del anciano Simeón, el cual le dice a María, el día de la presentación en el templo de dicho sacerdote, “Una espada de dolor atravesará tu corazón” (Luc. II, 35). Cfr. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 490.

¹³⁴⁴ Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 181.

¹³⁴⁵ Como se comentó anteriormente, dos pueden ser las simbolizaciones de la paloma: asociada a la divinidad del amor carnal o como, en este caso, alegoría de la pureza y la sencillez, que es cuando representa al Espíritu Santo, tercera persona de la Santísima Trinidad. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 312.

Padre y el Hijo coronando a la vez a la Virgen, o sólo el Hijo con el Padre acompañando y con el Espíritu Santo encima de ellos, y otras veces los que coronan son los ángeles, como en este caso¹³⁴⁶.

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que viene a la mente a la hora de comentar este mural es la rigidez de las figuras, hecho que no le ocurrió a Stolz en el mural que realizó en 1943 en la iglesia del Espíritu Santo, y que ya ha sido estudiado en el primer bloque de esta tesis doctoral, con un ciclo iconográfico mucho más complicado. Es curioso como, entonces, las figuras tenían más frescura que las que estudiamos en esta aparatado, las cuales parecen acartonadas y sin vida. Quizá el hecho de realizar dos retratos, tanto en la figura del Padre Claret como en la del papa Pío XII, atenazó al pintor de alguna manera, pero esta excusa se nos hace inaceptable por el hecho evidente de que ocurre lo mismo con la figura de Dios Padre.

A esta rigidez en el tratamiento de las figuras, se une el carácter frío que tiene todo el conjunto, con un color muy apagado que envuelve toda la escena con un cierto aire de tristeza. Además, el hecho de que el mural sólo tenga sentido iconográfico en su unión con la escultura de la parte inferior, hace que todo el conjunto tenga poca integración, aunque quizá Stolz empleó esta gama cromática por su similitud con la escultura de la Virgen. Pero no se llega a conseguir el grado de unificación deseable, y el ábside cobra un carácter un tanto desolador¹³⁴⁷ y con una gran falta de atracción para el espectador. Además, la integración entre la pintura y la escultura está demasiado forzada, y parece ser que han sido colocadas en dicho lugar con el único objetivo de hacer saber al pueblo tanto la orden que regenta el templo, los Padres Claretianos, como el elemento bajo el cual está consagrada la parroquia, el Inmaculado Corazón de María. Que el arte tenga que depender de estos parámetros previos es sumamente negativo, sobre todo si la ubicación de

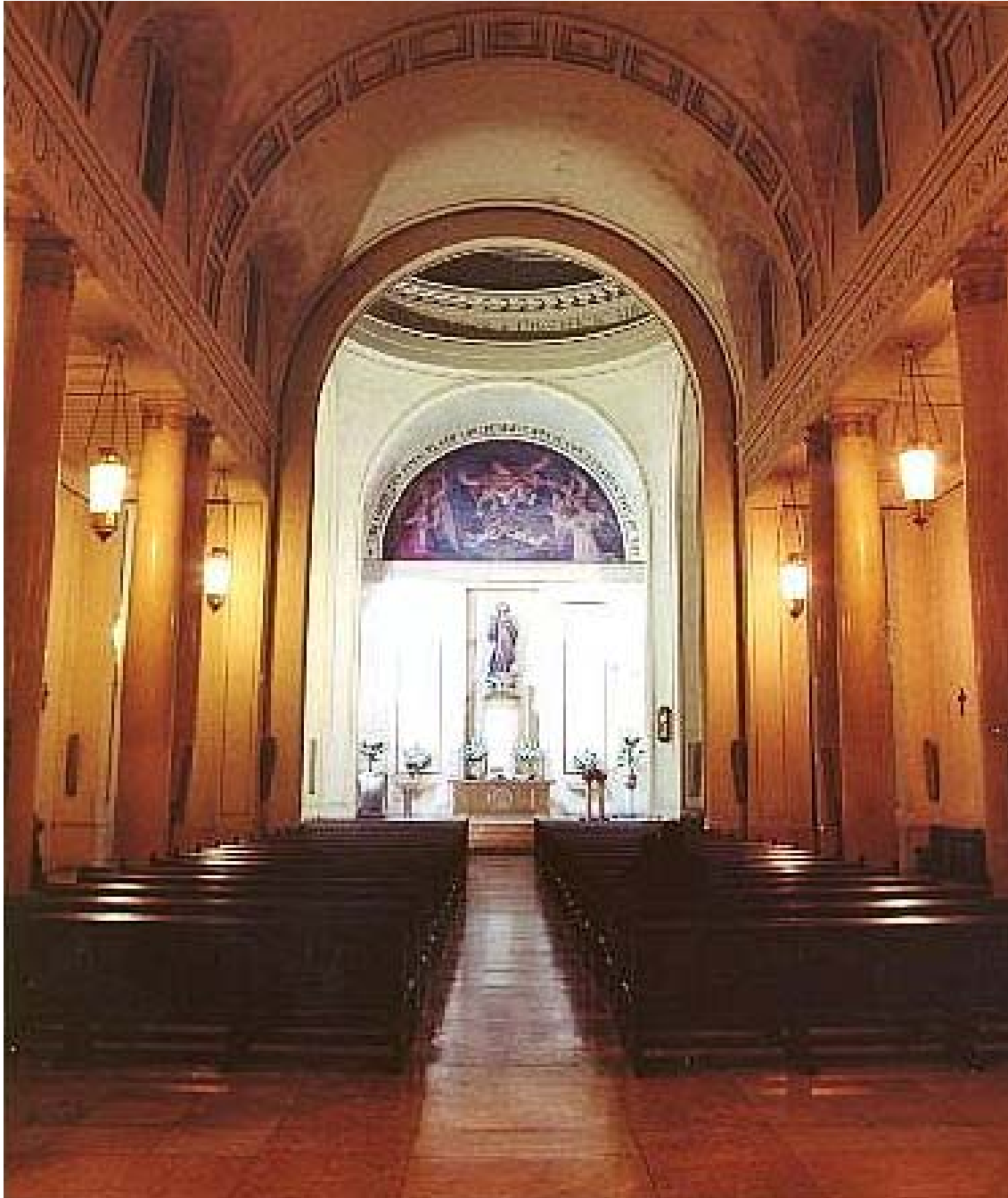


¹³⁴⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 113. y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 92-93. Es preciso observar que Cristo no aparece en la escena, por lo que no se puede decir que la coronación venga presidida por la Santísima Trinidad, cuestión que, por otra parte, es habitual en la iconografía de este hecho.

¹³⁴⁷ Es posible que se intentara seguir las normas conciliares por las que se pretendía un altar con pocas distracciones para el pueblo. Bajo esta premisa, el obispo Iguacén dice que “el Presbiterio conviene que se halle relativamente vacío, para indicar que lo llena la majestad divina. La decoración ha de ser *universal*, es decir, que sirva para todos los actos litúrgicos y para todo el año litúrgico...”. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 762.

las obras que se crean con dichos objetivos no es la más adecuada¹³⁴⁸.

Tampoco hay una integración positiva entre la pintura y la arquitectura general del edificio, muy fría y vacía, teniendo además todo un carácter rancio y con recuerdos al pasado que no beneficiaban nada a la renovación del arte sacro nacional que se estaba intentando hacer en otros frentes. Este ejemplo es una muestra más de la disparidad de criterio que había en la Iglesia en aquella época, con órdenes religiosas dispuestas y preparadas para aceptar el arte contemporáneo como alternativa para conseguir un arte sacro de calidad, y otras que sólo se nutren de un arte religioso caduco y sin ninguna motivación para experimentar cambio alguno.



¹³⁴⁸ Con relación a este planteamiento, Plazaola llega más allá cuando dice que “no basta que tengamos una obra maestra de un pintor o un escultor en esta iglesia; hace falta que esta Iglesia ofrezca el lugar



LCÁNTARA, Jacinto

Parroquia de Santa Gema
C/ Leizarán, nº 24 - MADRID
- Pechinas y casquete
del ábside (1953) -



• FICHA TÉCNICA

Este templo situado en el prestigioso barrio de El Viso, es sitio de gran devoción y peregrinación en Madrid, comparable sólo a las aglomeraciones que se producen en el Cristo de Medinaceli. La iglesia fue inaugurada en honor de Santa Gema el 17 de Octubre de 1953, en solemne función litúrgica oficiada por monseñor Elías Olázar,



obispo pasionista misionero en la misión de Yurimaguas del Perú. El arquitecto fue Joaquín Núñez Mera, quien proyectara con rasgos parecidos en su arquitectura exterior la parroquia de la Beata María Ana de Jesús, también en la capital. El templo es regentado por la orden de los Padres Pasionistas, también llamada de la Cruz y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y fundada en Italia.¹³⁴⁹

En el interior nos encontramos con el espacio se distribuye en tres naves sustentadas con pilares y con un ábside semicircular. La nave central se cubre con una bóveda de cañón y las laterales están adinteladas. En el centro se proyecta muy alta una esbelta cúpula, con tambor ochavado y linterna, sustentada por cuatro pechinas.¹³⁵⁰ En todos estos lugares se ubican las obras de Jacinto Alcántara, artista que por aquel entonces ocupaba el cargo de director de la Escuela Nacional de Cerámica.

En primer lugar, en el casquete esférico de ábside nos encontramos con la obra principal: un mural de la *Ascensión del Señor*. Dicha obra, fresco sobre el muro, se encuentra en

adecuado para esa pintura o esa escultura. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 446.

¹³⁴⁹ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., p. 521.

¹³⁵⁰ Véase ibídem, pp. 516-520.

buen estado, pero su iluminación es escasa en relación con el resto del ábside, pues en este lugar es donde se ubica la figura de Santa Gema, con mucha devoción, así como su reliquia, lugares con mucha más iluminación. Por esta razón, da la sensación de que la pintura, ya de por sí un tanto oscura, queda un poco pobre de luz.

En segundo lugar, Alcántara realizó la pintura de las pechinas con la representación de los cuatro evangelistas, fórmula muchas veces usada a lo largo de la historia para decorar dicho espacio. La iluminación de estas obras no es tampoco suficiente, por lo que se quedan un tanto apagadas, reviviendo sólo cuando de día entra la luz natural por unos vanos rectangulares que se encuentran encima del tambor de la cúpula.

Por último, en el mismo tambor se encuentran unos paneles cerámicos con la vida de Santa Gema, obras de Eduardo del Campo que analizaremos posteriormente. El resto de las obras del templo, por no ser de técnica mural no serán estudiadas.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Empezaremos a analizar los murales por el casquete del ábside, para luego estudiar las pechinas.

Casquete del ábside: En este lugar, Alcántara escogió el tema, como se ha dicho anteriormente, de la *Ascensión del Señor*. El artista nos presenta a Cristo sostenido por dos ángeles, a la vez que en sus cabezas aparece una paloma, como representación del Espíritu Santo, y una mano, simbolizando a Dios Padre.



Este tema está extraído del Nuevo Testamento (Mar. 16, 19-20 / Luc. 24, 50-52 / Hech. 1, 9-12), y en la tradición cristiana la Ascensión siempre es entendida en la persona de Jesucristo. La distinción con la Asunción de la Virgen María se basa en que en la Ascensión se produce por la propia virtud de Cristo, en cambio la Virgen se eleva a los cielos por la virtud de su hijo. Este movimiento a las alturas se ha interpretado como símbolo de trascendencia, siendo la virtud insigne de Cristo como el gran

comunicador entre el cielo y la tierra. Así pues, mediante la Ascensión se evidencia el carácter espiritual y glorioso de Jesús.¹³⁵¹

En cuanto al historial iconográfico de este tema, hay que decir que durante la Edad Media se presentaba a Cristo dentro de una mandorla, y la imagen era ubicada en el techo de la cúpula central. Más tarde, en el Renacimiento y Gótico, la figura de Cristo, todavía representada en el interior de la mandorla, se ejecutaba de perfil y ocupaba el tímpano del pórtico de la fachada occidental de los templos. Ya en el Renacimiento, Cristo, del cual se ven sólo los pies, se presentaba sin mandorla y desapareciendo entre nubes, tal como se relata en las escrituras¹³⁵². También se encuentran escenas divididas en dos partes: la celestial, donde se ve a Cristo bendiciendo con un estandarte en la mano, y acompañado de varios querubines; y la terrenal, donde se encuentran los apóstoles en el monte de los Olivos¹³⁵³, a veces acompañados de María. En el Barroco, se pierde esta composición formal, y se adoptan otras soluciones.¹³⁵⁴ A veces nos encontramos con versiones donde Cristo asciende sólo, sin ninguna compañía, tomando la mano de Dios Padre, y en otras es ayudado en la ascensión por ángeles, como en el caso de nuestra obra.¹³⁵⁵

Pechinas: En las cuatro pechinas de la cúpula se ubican cuatro medallones circulares de escayola, en los cuales están pintados los frescos de los cuatro evangelistas. Cada evangelista viene acompañado de su símbolo del Tetramorfos, simbología cuádruple



clásica de la tradición cristiana, y que representa a los cuatro evangelistas como cuatro animales alados, o acompañado de ellos a modo de atributo. Además los cuatro pueden llevar otros atributos como ser un libro o rollo, simbolizando las Sagradas Escrituras o una paloma revoloteando, como representación de la inspiración divina de la que ya hablamos que se repetía en otros santos¹³⁵⁶.

San Juan

Este evangelista tiene como atributo el águila a causa de que con su evangelio, según muchos intérpretes, asciende a las

¹³⁵¹ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 48.

¹³⁵² En concreto, el evangelio dice lo siguiente: "... Dicho esto, se fue elevando a vista de ellos por los aires. Hasta que una nube le encubrió a sus ojos...". Hechos 1, 9.

¹³⁵³ A diferencia de la Ascensión, en la Resurrección se ve, por parte terrenal, el sepulcro al pie del Gólgota.

¹³⁵⁴ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 51-52.

¹³⁵⁵ También se encuentran diferencias a la hora de representar a Cristo: sólo la cabeza, sólo los pies o de cuerpo entero. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 604-612 y MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 144-145.

¹³⁵⁶ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 103.

verdades eternas¹³⁵⁷, es decir, que tiene un alto valor espiritual¹³⁵⁸. Alcántara ha pintado a este animal muy pequeño y oscuro, por lo que apenas se percibe en el fresco. El evangelista sostiene una pluma en su mano derecha, con la que se dispone a escribir su evangelio en el libro que sostiene con la otra mano, iconografía clásica muy usada, como se ha comentado anteriormente. También nos presenta a este evangelista más joven que al resto, morfología tradicional de este personaje¹³⁵⁹.

San Mateo

El atributo de este evangelista es un mancebo alado, y la interpretación más generalizada corresponde a la decisión de comenzar su evangelio por la genealogía de Cristo¹³⁶⁰, dedicando buena parte a describir la infancia de Jesús.¹³⁶¹ Dicho atributo se encuentra levitando sobre el evangelista, el cual le observa como esperando recibir la divina inspiración, en lugar de la paloma que representaría al Espíritu Santo, para redactar sus textos. Al igual que san Juan, también san Mateo se encuentra escribiendo sus evangelios.



¹³⁵⁷ Diferentes interpretaciones de este atributo, y el de todos los demás evangelistas, se encuentran en los murales de Padrós, en la iglesia de San Agustín, y de Manuel Ortega, en las iglesias de la Paz y del Santísimo Cristo de la Victoria, en esta tesis doctoral.

¹³⁵⁸ Además, el águila, según el bestiario, es el único animal que puede mirar de frente al sol, es decir, a Dios. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 62.

¹³⁵⁹ San Juan escribió su Evangelio entre los años 90 y 100, con un lenguaje más abstracto que el resto de los evangelistas, siendo su tema central la fe, tratando de buscar siempre la interpretación correcta a las palabras de Jesús. Cfr. ibídem, p. 62.

¹³⁶⁰ Comienzan de la siguiente forma: “Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham. Abraham engendró a Isaac. Isaac engendró a Judas (...) Así, son catorce todas las generaciones, desde Abraham hasta David; y las de David hasta la transmigración de los judíos a Babilonia, catorce generaciones. Y también catorce las generaciones desde la transmigración a Babilonia hasta Cristo”. Mateo 1, 1-17. Luego este símbolo de un ángel, o de un hombre alado, se usa por que el evangelista hace hincapié en la humanidad de Cristo.

¹³⁶¹ Según algunos autores, el objetivo básico de San Mateo, el cual escribió su evangelio en hebreo o arameo en los años 50-60, es demostrar que Jesús es el Mesías anunciado por los profetas, siendo los destinatarios de sus escritos los cristianos convertidos del judaísmo. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 61.

San Lucas



El animal que acompaña a este evangelista es un buey o toro, pues si nos remitimos también al comienzo de sus evangelios, comienza hablando del sacerdote sacrificador de bueyes, Zacarías, padre de san Juan Bautista.¹³⁶² Además, el toro es el animal de los sacrificios, y san Lucas trata en sus evangelios con profundidad el sacrificio de Jesús en la cruz.¹³⁶³ Este evangelista es el único que se encuentra de pie, y también está escribiendo sus evangelios, con la compañía un tanto escondida del buey.

San Marcos

Este evangelista se simboliza junto a un león rugiente, y el origen de dicho atributo se suele atribuir al comienzo de sus escrituras, pues comienza con la frase “Voz del que clama en el desierto”.¹³⁶⁴ Este evangelista, a diferencia del resto, parece que en lugar de escribir, está releendo y repasando lo ya escrito con una actitud más pausada.¹³⁶⁵ El león se encuentra en un rincón con muy poco protagonismo, como pasa con el águila de san Juan o el buey de san Lucas.



¹³⁶² El evangelio de San Lucas comienza de la siguiente manera: “... Entonces se le apareció a Zacarías un ángel del Señor, puesto en pie a la derecha del altar del incienso. Con cuya vista se estremeció Zacarías y quedó sobrecogido de espanto. Más el ángel le dijo: No temas, Zacarías, pues tu oración ha sido bien despachada; y tu mujer, Isabel, dará a luz un hijo a quien pondrás por nombre Juan...”. Lucas 1, 11-13. El objetivo de este evangelista, cuyos escritos datan de los años 61-63, fue el de demostrar que Jesús fue el Salvador de todos los hombres, llegando en la descripción de la genealogía del mismo hasta Adán. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 62.

¹³⁶³ Ibídem, pp. 61-62.

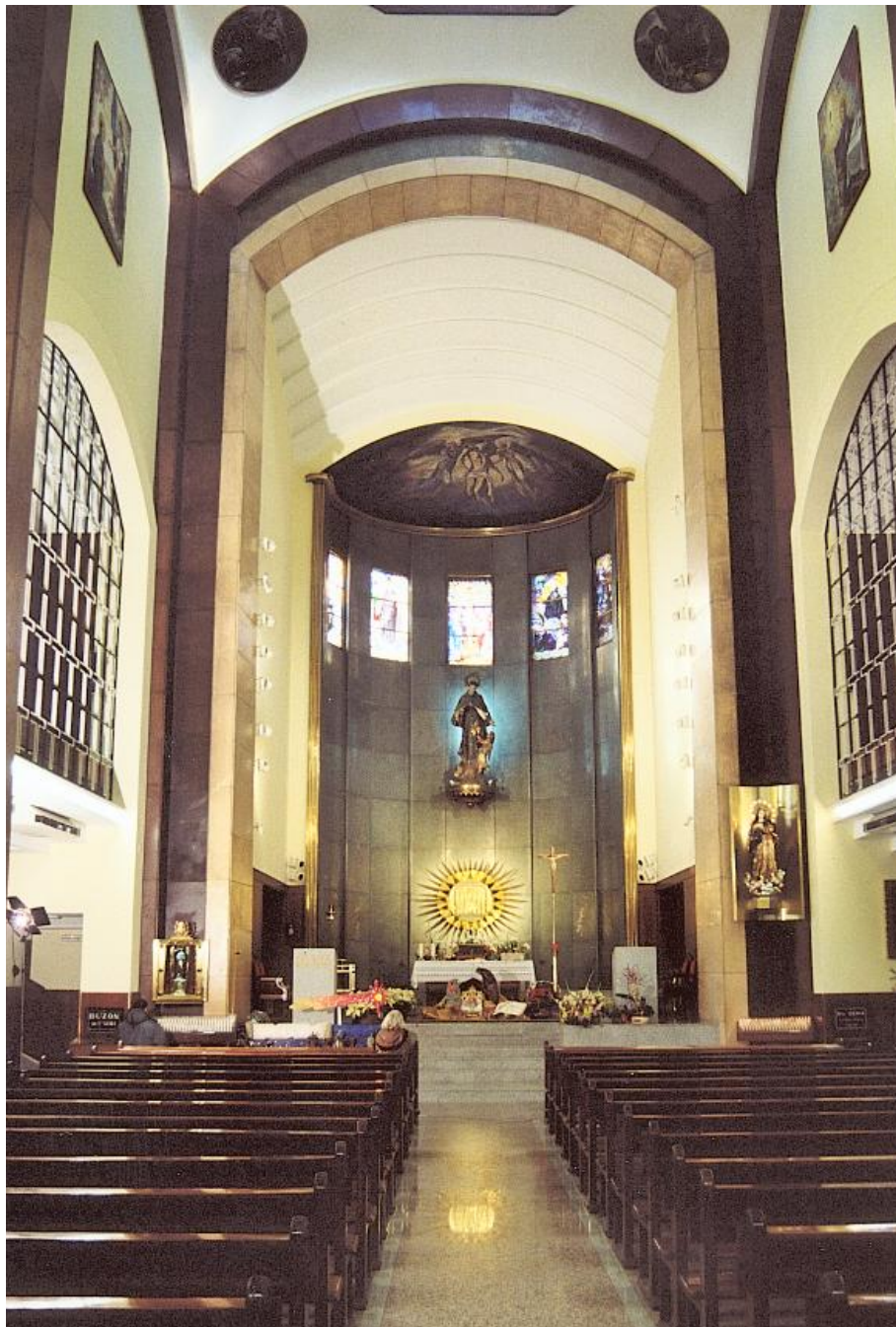
¹³⁶⁴ Las escrituras comienzan así: “Principio del Evangelio de Jesucristo, Hijo de Dios. Conforme a lo que se halla escrito en el profeta Isaías: He aquí que despacho yo mi ángel ante tu presencia, el cual irá delante de ti preparándote el camino. Esta es la voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor, hacedle rectas las sendas...”. Mateo 1, 1-3.

¹³⁶⁵ A diferencia del resto de evangelistas, San Marcos tuvo como objetivo demostrar que Jesús fue el verdadero hijo de Dios, siendo los destinatarios de sus escrituras, creadas en los años 60-70, los cristianos procedentes de la gentilidad, es decir, los no judíos. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 61.

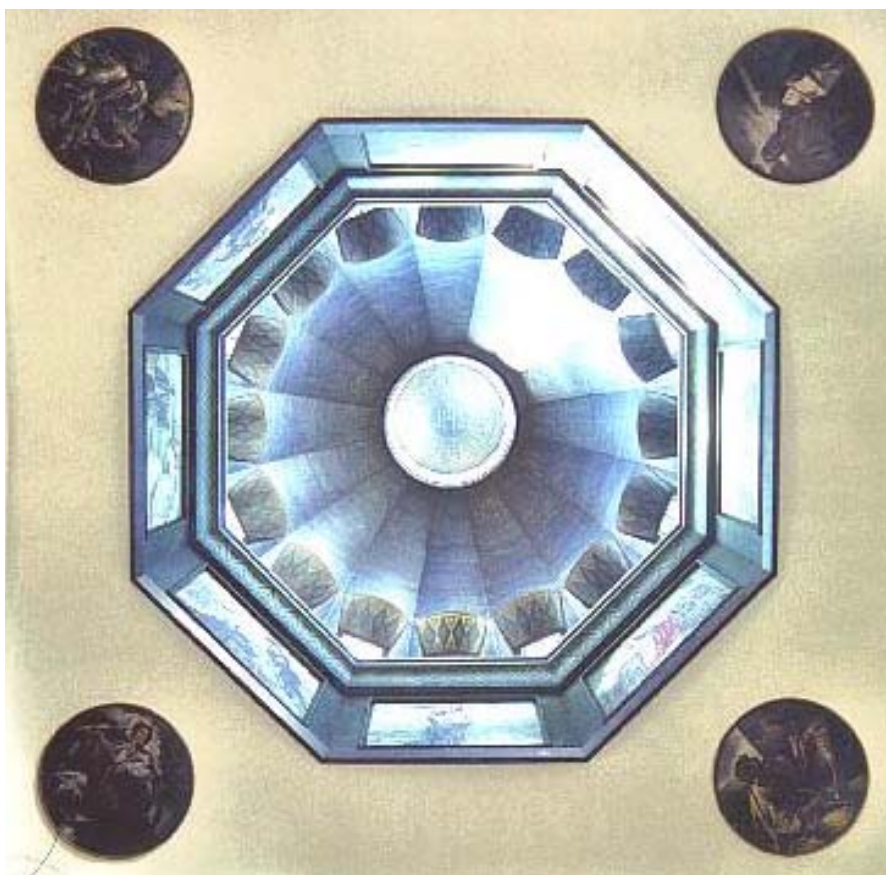
- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Si nos fijamos en la integración de la obra pintada por Alcántara con la arquitectura de este templo hay que decir que no es demasiado convincente, pues ni las formas ni el color combinan con las características homónimas del templo. La forma de esta iglesia se basa en la línea vertical, lo cual da una sensación de esbeltez a toda la construcción, pero esta cualidad no se ve acompañada por las pinturas, que aunque tienen su morfología también un tanto alargada, no llegan a transmitir la misma sensación que la arquitectura. En cuanto al color, Alcántara ha planteado unas pinturas demasiado oscurecidas, y el tono tiene muy poca importancia, por lo que su contemplación nos da una impresión muy triste y apagada, que no concuerda con la magnificencia del templo.

La originalidad del artista en estas obras es muy escasa, y tanto en las pechinas como en el ábside, el estilo planteado es demasiado caduco, con claras evocaciones al



pasado, y sin el más mínimo tipo de interés plástico ni estético. Además, el manierismo y alargamiento de las figuras, que en esta época no tenían ningún sentido, nos hace recordar al manierismo planteado por El Greco; así, el fresco de la Anunciación toma como obra de inspiración la Trinidad del mismo autor que se encuentra en el Museo del Prado. Pero la desproporción en las figuras de esta pintura del ábside denotan que la técnica del artista era muy pobre, y su dominio de las distancias a la hora de pintar un fresco de esta magnitud en un techo es francamente decepcionante. Además, esta desproporción no tiene ningún sentido, sino es el de la más completa incompetencia a la hora de abordar una obra plástica de esta magnitud, que exige un mínimo dominio de la técnica del fresco sobre el propio muro y de las proporciones en obras de gran tamaño. La verdad es que no se entiende como un artista que era director de una entidad como la Escuela de Cerámica y Pintura, fuera capaz de dejar una obra tan nefasta y de tan baja calidad patente en un templo. Con este tipo de obras, la Iglesia española caía sin remedio en una grave torpeza, que lleva sin remedio a una profunda degradación del arte sacro. La Iglesia denota, una vez más, un claro desinterés y desconocimiento de los movimientos que ya se estaban llevando a cabo en toda Europa para intentar actualizar y dignificar el arte en los templos, mediante la introducción de un arte contemporáneo y moderno con un mínimo de dignidad. Pero la aceptación de este tipo de artistas y de obras parece, más bien, insultante. Gran parte de la Iglesia española estaba más preocupada por que el artista escogido estuviera cercano a su doctrina y, por ende, a la del régimen franquista, que de la calidad de su obra plástica. Y las consecuencias, como se pueden comprobar, son funestas. Flaco favor, pues, el de este tipo de obras para que la difícil renovación del arte sacro español, que por estas fechas ya había comenzado tímidamente en España como se ha podido comprobar en el apartado anterior, pudiera salir adelante.





AMPO, Eduardo del

Parroquia de Santa Gema
C/ Leizarán, nº 24 - MADRID
- Paneles cerámicos
en cúpula (1953) -



- FICHA TÉCNICA

Los datos técnicos de este templo se desarrollan en el mural anterior por ser la misma iglesia, por lo que pasaremos a analizar la obra pictórica directamente. Como se dijo en la obra anterior, además de las pinturas de Alcántara también se encuentran en esta Iglesia, en concreto en las paredes ochavadas del tambor de la cúpula, ocho grandes paneles cerámicos ejecutados por Eduardo del Campo, que fuera profesor de la Escuela Nacional de Cerámica y, por lo tanto, compañero de trabajo del artista precedente. En dicha Escuela fueron creados todos estos paneles en su proceso de elaboración completo, por lo que, por su imposibilidad como en toda obra cerámica, no fueron ejecutados directamente sobre el muro. También fueron elaborados en esta Escuela los pequeños cuadros que representan las catorce estaciones del Vía crucis, pero no se tiene constancia de que fueran diseñados por el mismo autor.

Los ocho paneles representan ocho escenas de la vida de Santa Gema, que es la figura que da nombre al templo. Todas las obras tienen algún defecto en su estado de



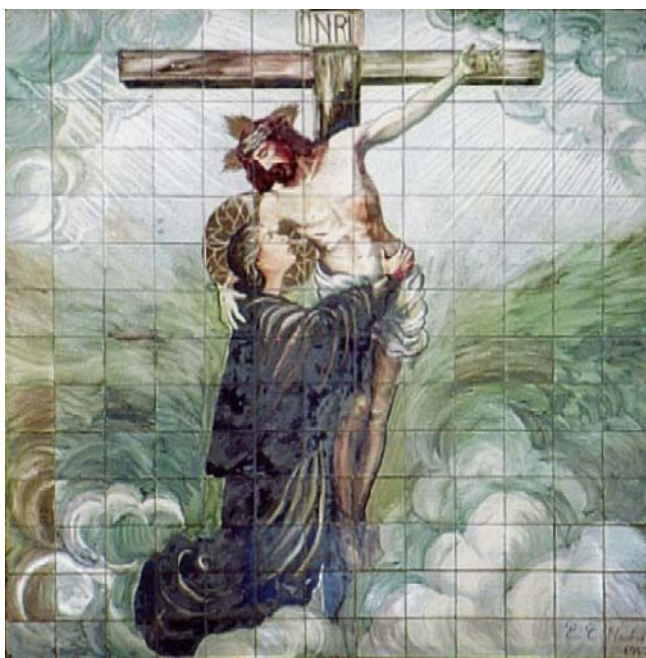
conservación, con un colorido un tanto degradado y con pérdida de brillo desigual en los azulejos. La causa puede deberse a la iluminación, que es magnífica, pues justo encima del tambor que sustenta los paneles cerámicos, se ubican diversos vanos rectangulares con cristales que proporcionan gran cantidad de luz natural a las obras. Tampoco su visibilidad es demasiado completa, pues la altura de la cúpula y su relativa estrechez de diámetro no permiten que todos los paneles se contemplen por completo y con comodidad.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como hemos dicho anteriormente, los paneles cuentan en ocho escenas la vida de Santa Gema. Esta santa nació en Bogorno de Capannori-Camigliano (Italia), en 1878. Ya de niña demostró unas grandes cualidades intelectuales, comenzando a leer el Breviario de los Oficios de Nuestra Señora a los cinco años de edad. Tras quedar huérfana a los once años, quiso ingresar en la Orden de las Salesas de Lucca, lo cual no fue permitido por el arzobispo de esta ciudad, ni tampoco fue admitida en las Pasionistas de Corneto-Tarquini. Sólo se la permitió emitir los votos en privado en esta última institución, viviendo como religiosa desde entonces. En 1899 ocurrió un hecho extraordinario: recibió la impresión milagrosa de la Llagas de Cristo, suceso que se repetiría todos los jueves y viernes desde entonces, unido a algunas señales de la Pasión de Jesús. Los Padre Pasionistas Pedro Pablo Moreschini y Estanislao comprobaron y reflejaron en sus memorias tales hechos.

Tras estos sucesos, Santa Gema entró a desempeñar tareas domésticas en una casa de Lucca, donde tuvieron lugar sus visiones, penitencias, éxtasis e impresión de las llagas. Murió en 1903, con veinticinco años de edad, formándose a su alrededor una gran fama de santidad, siendo causa de muchos prodigios tras su muerte. Fue nombrada santa, a petición de los padres Pasionistas, por el papa Benedicto XV.¹³⁶⁶

Como se dijo anteriormente, los ocho paneles describen distintas escenas de la vida de Santa Gema que describiremos por separado.



PANEL 1

En esta escena se nos presenta a Jesús crucificado abrazando a Santa Gema, con su brazo derecho desclavado de la cruz, y todo ello rodeado de nubes, simbolizando una imagen celestial

¹³⁶⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 515-516.

PANEL 2

Aquí podemos observar a san Gabriel de la Dolorosa, padre pasionista, ofreciendo el escudo de la Orden a Santa Gema, que se yergue, vestida, sobre el lecho, asistida por un ángel. Como la escena anterior tanto las nubes como la presencia del ángel dan a la escena un carácter trascendente.



PANEL 3

En este panel se narra el momento en el que Santa Gema, al pie del monte del Calvario, es abordada por el Ángel de la Guarda, el cual le enseña las tres cruces sobre la cima. Otra aparición celestial más.



PANEL 4

Esta escena se diferencia de las anteriores por que se desarrolla por completo en un ambiente terrenal, mostrándonos como Santa Gema atiende a dos niñas y un niño en medio del campo.





PANEL 5

En este panel Santa Gema, sentada, contempla el cáliz de la Eucaristía, el cual está levitando, mientras dos palomas revolotean a su alrededor. Volvemos a encontrarnos en este caso con otro motivo celestial



PANEL 6

Aquí vemos a Santa Gema escribiendo, recibiendo la inspiración de un ángel.



PANEL 7

En esta escena observamos como la Virgen María, con el niño en sus brazos, se aparece a Santa Gema, revoloteando encima de su cabeza dos ángeles, los cuales arrojan flores sobre la santa

PANEL 8

En el último panel nos encontramos a Jesús entre el padre Germán de S. Estanislao, pasionista, y la propia Santa Gema, a la cual el Señor señala, presentando a dicho padre como Director espiritual extraordinario de su alma.



Hay que señalar que las mismas escenas historiadas de Santa Gema, pero en esta ocasión pintadas al óleo en lienzos de gran formato (2 x 2 metros), se encuentran colocados en la parte superior y a ambos lados de la nave central. Estos lienzos son obra de los artistas Alberto Hermoso González, que fue director de la Escuela de Diseño de Interiores, y Benito García Álvarez Escarpizo, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas.¹³⁶⁷ Sin embargo, no se pueden considerar obras murales, pues además de ser simples lienzos de gran tamaño clavados a la pared, no tienen ni la concepción ni el carácter propio de este tipo de obras.

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Si relacionamos estas obras con los frescos anteriores, obra de Jacinto Alcántara, podemos afirmar que entre un estilo y otro no hay muchas afinidades, y no se complementan en absoluto. Por lo tanto, la integración entre las obras es nula, sobre todo si tenemos en cuenta que los frescos anteriores parecen antes del siglo XIX que del XX. Pero si nos fijamos en la integración de las cerámicas con la arquitectura, entonces si observamos más analogías. Las figuras conceden un aspecto de levitación a todo el conjunto, ya sea por la altura a la que han sido dispuestos los paneles, o bien por la gran cantidad de escenas celestiales que el artista ha representado. Las figuras tienen un tamaño adecuada para poder ser contempladas desde el suelo de la nave central, ocupando la mayor parte de ellas todo el espacio compositivo de cada panel. En cuanto al color, hay que señalar que se encuentra un tanto degradado, posiblemente, como se dijo anteriormente, a cusa de la gran cantidad de luz natural que reciben de la linterna de la cúpula.

Pero lo que de verdad interesa es la aportación tan pobre que estas obras hacen al arte sacro español, sobre todo si tenemos en cuenta algunas obras que se habían creado con anterioridad, como la estudiada de Pascual de Lara en el convento de los dominicos

¹³⁶⁷ Esta información, junto a la descripción precedente relativa a las escenas de los paneles cerámicos, ha sido facilitada amablemente por el párroco de este templo, padre Gonzalo Cibrián.

de Atocha, donde aporta una nueva manera de hacer, muy personal, sugestiva y poética, que parecía intuir grandes logros en la nueva carrera por conseguir un arte sacro español tan avanzado como al arte contemporáneo profano. Pero esto no se puede decir con este tipo de obras, donde la sensiblería y cursiladas de las escenas propuestas, tanto en el ámbito formal como conceptual, no hacen sino degradar un arte que ya de por sí estaba a unos niveles de calidad estética ínfimos. Además, estos paneles no tienen ninguna personalidad moderna, pues también, como las obras anteriores aunque en menor escala, nos remiten a tiempos pasados, alejados de toda vanguardia artística, lo cual es un ejemplo más de la distancia tan grande que separaba entonces a la Iglesia española de los cánones estéticos que sobresalían en aquel momento.

El divorcio entre la Iglesia y el arte de calidad, verdaderamente comprometido en concepto y forma, se manifiesta con este tipo de obras de una manera explícita, por lo que, por desgracia, estamos ante otro caso de arte sacro de paupérrimo valor. Y además, tenemos que contar con que este tipo de arte ha hecho mucho daño a la Iglesia, pues en aquellos años este era el gusto artístico oficial, tanto de la curia como del régimen que



gobernaba, lo cual denotaba ignorancia y falta de conocimiento e información, pues, como se ha comentado en el apartado de arte sacro del momento, los proyectos para sacar a este tipo de arte de la degradación en la que se hallaba inmerso ya se habían puesto en marcha, sobre todo en Europa. Pero en España, de la misma manera que en el primer tercio de siglo, pocas voces se oían dentro de la curia para apoyar la introducción del arte contemporáneo en los templos como modo de actualización de la propia Iglesia.

Y es que hay que reconocer que, hasta el Concilio Vaticano II, este problema importaba muy poco, como lo demuestran los numerosos ejemplos, con un arte caduco y sin perspectivas de modernización, que estamos estudiando en esta tesis. Aunque también hay que reconocer que algunos artistas, más bien pocos, en colaboración con personajes de la curia comprometidos con el arte, intentaron lo contrario, hecho que se apreciará a lo largo de esta investigación.

PADRÓS ELÍAS, Santiago

Parroquia de Nuestra Señora de Begoña
Urbanización La Florida –
MADRID
- Mosaico en Presbiterio (1953) -



- FICHA TÉCNICA

Esta pequeña y recogida capilla se encuentra en el centro de la prestigiosa urbanización La Florida, enclavada entre el Plantío y la ciudad de Madrid, y cercana a la carretera de la Coruña A-6. Por sus características, es un lugar apacible, y todo el templo se halla rodeado de naturaleza, con amplios jardines correctamente cuidados. El edificio, construido en ladrillo y piedra, se halla en muy buen estado, y sus reducidas dimensiones lo hacen ideal para el recogimiento religioso. Este templo depende de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen de El Plantío.

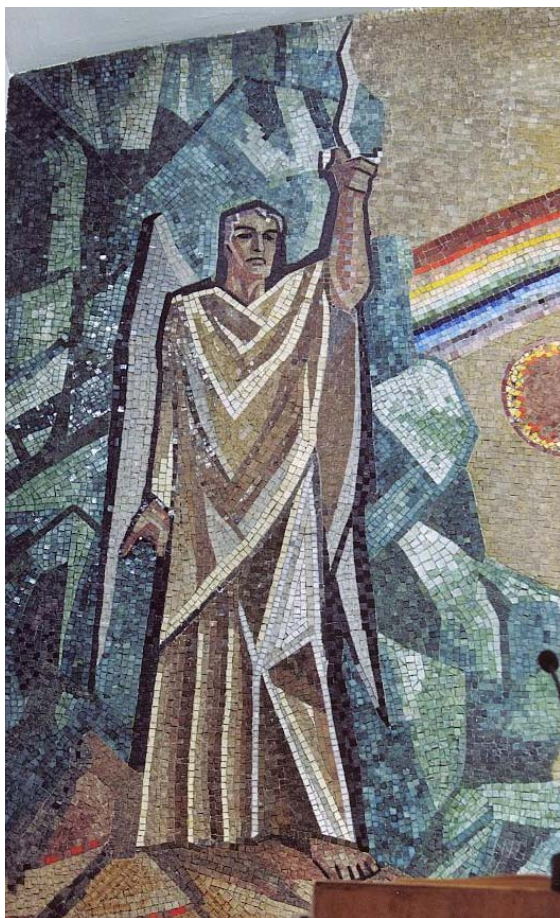
Su interior es de una única nave, con coro en los laterales y con el altar a diferente altura. En el presbiterio se halla el mural mosaico, técnica que Padrós dominaba notablemente, con numerosos ejemplos religiosos realizados por toda la geografía nacional. Su estado de conservación es bastante bueno, así como su iluminación, necesariamente artificial, pues la luz natural que recibe el altar es insuficiente por estar situado en una zona sin ningún lucernario.



- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Como ya hemos dicho, el mosaico se encuentra recubriendo la totalidad del presbiterio, pero el autor debió respetar una talla de Cristo crucificado que se halla en el centro. Además de los diversos elementos simbólicos que iremos analizando detalladamente, las figuras más destacables son el Ángel del Paraíso y el Ángel de la Anunciación, que el autor situó a ambos lados del crucificado.

Si empezamos hablando del Ángel del Paraíso, a la izquierda del mural, hay que decir que también se le considera como el Ángel Guardián, ya que se le atribuye el papel del querubín que expulsó a Adán y Eva del Paraíso por desobedecer los mandatos de Dios. Su principal atributo es la espada flamígera o de fuego, lo cual representa la imagen del relámpago debido a que la residencia de la inmortalidad estaba protegida por el rayo.¹³⁶⁸



Con relación al Ángel de la Anunciación, también denominado del Nacimiento y representado a la derecha del mosaico, su identidad pertenece al Arcángel Gabriel y se encuentra representado en diversas escenas de la iconografía cristiana, destacando sobre el resto su participación en la Anunciación a la Virgen María. Normalmente suele ir vestido con una larga túnica ceñida, con manto o sin él, y presenta el aspecto de un joven imberbe, con cabello largo y rubio. Su principal atributo es un bastón con el pomo o la empuñadura del mensajero, o un cetro, pero este elemento es con frecuencia

¹³⁶⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 114. Para ampliar sobre este personaje remitirse al mural que Enrique Segura realizó en el Panteón de los Duques de Medinaceli en 1953, y analizado en esta tesis doctoral.

reemplazado por una flor de lis¹³⁶⁹, como en nuestro mural, simbolizando la pureza de María, o una rama de olivo, como símbolo de la paz. En numerosas ocasiones también sostiene en su mano una filacteria con la salutación angélica (“*Ave María, gratia plena*”). Este ángel suele tener un “gesto oratorio”, elevando el índice de su mano para subrayar las palabras que trasmite a la Virgen en la Anunciación.¹³⁷⁰



El Cristo central, que se trata de una talla que Padrós tuvo que respetar como se comentó anteriormente, se encuentra acompañado en el mosaico por un pequeño árbol con una serpiente enrollada en su tronco. Se trata del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que se encontraba en el Paraíso terrenal, y que hizo pecar a Adán y Eva. Históricamente se ha mantenido una discusión sobre si se trataba de un naranjo, un manzano, una higuera o una cepa de vid, y es esto último lo que Padrós representa. En ocasiones, el tronco del árbol tiene adopta la forma de un esqueleto, recordando así la desobediencia de nuestros primeros padres, y que supuso la inevitable mortalidad del hombre.¹³⁷¹

En cuanto a la serpiente que se encuentra enrollada en el tronco del árbol, representa a la que embaucó a

Adán y Eva para que desobedecieran a Dios y pecaran, y normalmente aparece con el fruto prohibido entre sus fauces, esto último no contemplado por Padrós. Esta simbología fue una invención de los teólogos, los cuales establecieron una relación entre el “pecado original” y la “Muerte redentora de Cristo”.¹³⁷²

Si nos fijamos en los laterales del Cristo, observaremos dos nuevos elementos entre éste y los ángeles: a la izquierda el sol, y a la derecha la luna. La explicación de la inclusión de dichos elementos en la Crucifixión viene dada por los evangelistas (Mat.

¹³⁶⁹ Muchos autores sostienen que esta flor de lis también puede sustituirse por un lirio, que empezó a reemplazar a los elementos anteriores en el siglo XIV. Su blancura y sus flores asexuadas son las características que lo convirtieron en símbolo de pureza. Además, su tallo acaba normalmente en tres flores, lo cual simboliza la triple virginidad de María (antes, durante y después del parto). Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 191-192.

¹³⁷⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 76-77 y FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 121. Para ampliar sobre este personaje remitirse también al mural que Roa realizó en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, y analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

¹³⁷¹ La prefiguración adánica opone éste árbol a la Cruz del Salvador, como queda fijado en las palabras de san Ambrosio: “La muerte viene del Árbol, la vida de la Cruz”. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 109.

¹³⁷² En numerosas ocasiones este símbolo es sustituido por una calavera, identificada por la leyenda como la de Adán, a los pies de la cruz. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 508.

27, 45 – Marc. 15, 32 – Luc. 23, 44), pues éstos informan de que dicho suceso aconteció desde el mediodía hasta las tres de la tarde, hora a la que el sol se oscureció y la tierra quedó en tinieblas. De todas maneras, se observan otras razones para que se agreguen el sol y la luna a este suceso: por un lado, se contempla como una confusión entre los signos empleados en la Crucifixión y en el Juicio Final¹³⁷³; por otro, autores como san Agustín lo consideran como un simbolismo entre el Antiguo (Luna) y el Nuevo (Sol) Testamento; por último, también es posible que se plantee como un simple problema plástico de simetría.



Lo que sí es cierto es que, en la Antigüedad, los paganos consideraban estos signos de significado funerario.¹³⁷⁴ Por otro lado, en la Edad Media se personificaron estos elementos: el sol como una figura masculina en una cuadriga, y la luna como una mujer con una yunta de bueyes; también se encuentran ejemplos de la representación del sol como un busto de hombre con una aureola luminosa, y la luna como una mujer con una media luna. En cuanto a la morfología, se redujeron los dos símbolos a dos discos, representando la media luna dentro de una entera, como en el mural de Padrós, y todo transportado por unos ángeles. Si se representan junto a Cristo, suele aparecer el sol a su derecha mientras la luna se encuentra a su izquierda, característica también respetada por nuestro artista.¹³⁷⁵



Otro elemento que atraviesa el mural horizontalmente es el arco iris, el cual viene a representar una especie de puente entre el cielo y la tierra, con un claro significado ascensional.¹³⁷⁶ Este elemento también puede significar la paz, el perdón, la unión, la felicidad, el cumplimiento de promesas o, incluso, el trono de Dios¹³⁷⁷.

¹³⁷³ Al hablar del Juicio Final, san Mateo dice: “... así será la venida del Hijo del hombre (...) después de la tribulación de aquellos días, se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz”. (Mat. 24, 27-29)

¹³⁷⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 505-506.

¹³⁷⁵ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 100.

¹³⁷⁶ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 41.

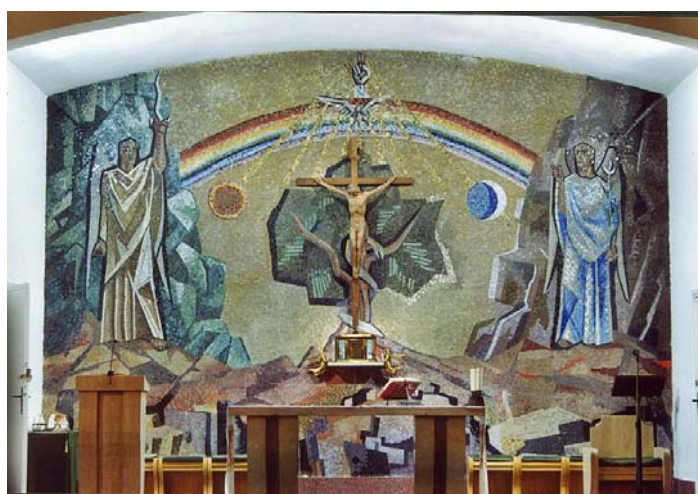
¹³⁷⁷ En algunas representaciones góticas del Juicio Final, Cristo aparece sentado sobre el arco iris. Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 118.

Por último, nos encontramos encima de la cabeza del Cristo la representación de la Trinidad, que aquí sigue un esquema vertical similar al llamado “Trono de Gracia”¹³⁷⁸, aunque en aquel se suele representar por tres personas diferentes, y en nuestro caso el Espíritu Santo lo simboliza una paloma y la mano del Padre con tres dedos extendidos. Con relación a éste último elemento, hay que decir que en un sentido bíblico la Mano de Dios es sinónimo de poder divino, es decir, su presencia expresa el poder absoluto de aquél, el cual sanciona y preside. Normalmente la que se muestra es la derecha, por ser la más fuerte, y suele tener dimensiones colosales. Este elemento puede adoptar diferentes gestos según la escena donde se represente: de prensión, de mando, de amenaza o de bendición.¹³⁷⁹



• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Padrós desarrolla en esta obra una lectura iconográfica bastante novedosa, pues une en el mismo mural la representación de la crucifixión, respaldada por su significado de triunfo sobre la muerte, con la Santísima Trinidad, aludiendo a la falta de soledad de Cristo y, por tanto, de todos los hombres por parte de Dios. Esta doble intención de aludir a la vez a cuestiones celestiales y terrenales, divinas y humanas, es una doble juego iconográfico que Padrós propone desarrollando un programa simple, pero completo, de simbología. Tanto la presencia de los ángeles (el del Paraíso por su relación con Adán y Eva, y el de la Anunciación por su mensaje de alumbramiento de un niño, a la vez Hombre y Dios), como la de la serpiente (aludiendo al pecado de los



hombres redimido por la muerte de Cristo en la cruz) nos remiten a la permanente relación entre los hombres y Dios, y como puente que sirva de unión y movimiento Padrós representa elementos de la Naturaleza, también creada por Dios, como son el sol, la luna y el arco iris. Todo el mural, pues, nos lleva a la glorificación de Dios y a su relación sagrada con los hombres.

¹³⁷⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 47-49.

¹³⁷⁹ Cfr. ibídem, pp. 28-29 y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p 244.

Su integración con la capilla no es totalmente satisfactoria, pues la construcción interior del templo suele tener unas líneas simples y la poca decoración del resto del templo no está demasiado recargada, por lo que el resultado final es algo chocante, admitiendo que el mural tiene bastante más fuerza expresiva que el resto de la arquitectura del templo. Su conjunción con las vidrieras laterales que recorren toda la nave lateral, diseñadas por el mismo autor, hace que el mural quede mucho más armonizado con el templo, pues a esto hay que unir que ambas obras son la única nota de color de toda la capilla, por lo que su protagonismo no se ve alterado por otras formas que puedan alterar el orden visual y plástico del conjunto.

En cuanto a la técnica, se puede comprobar como el artista domina el mosaico, lo cual le serviría para realizar sus más grandes obras, tanto en el ámbito profano como religioso. Su disposición de las innumerables teselas por la superficie a tratar es impecable, consiguiendo gradaciones de color novedosas, y con una modulación de las formas que demuestra su maestría. Sin embargo, esto no quiere decir que Padrós se relacione mediante este mural, y con su obra en general, con el arte más moderno de su época. Aunque este artista innova en su campo y realiza nuevas propuestas artísticas, éstas se mueven siempre dentro de los cánones académicos y no junto a las vanguardias del momento. Aún así, como hemos visto en la década anterior, se nota un considerable avance en lo que al arte sacro se refiere, y esta obra ya no denota tan descaradamente ese anhelo sin sentido por recuperar un glorioso arte religioso con pautas estéticas del pasado, pero actualmente caducas y sin vida. Sin embargo, y aunque se podía empezar a presagiar algún cambio, todavía se necesitaba más valentía y riesgo para que el arte contemporáneo entrara plenamente en los templos.



JIMÉNEZ DE BLAS, Teresa

*Parroquia de Nuestra Señora de
Covadonga*
Plaza de Manuel Becerra - MADRID
- **Murales en la capilla
del Santísimo (1955) -**



- FICHA TÉCNICA

Iglesia que fue incendiada en la guerra civil, con lo que se perdieron sus imágenes y altares. Se volvió a reconstruir en 1945 el edificio con sillería, ladrillo y revoco¹³⁸⁰.

El templo tiene varias pinturas. Sin duda las que más llaman la atención son los frescos de Roa, ejecutados al inaugurarse el templo, y ya tratadas en el primer bloque de murales. Aparte de estas pinturas, hay otras cuatro de tamaño más reducido y diferente técnica, pues son óleos sobre lienzo pero con concepción mural y adosadas a las paredes, en la capilla del Santísimo. Dicha capilla es la primera de la nave de la Epístola, si comenzamos a contar desde la cabecera, siendo de planta rectangular, cubierta adintelada, y paredes recubiertas de mármol.¹³⁸¹ La iluminación de las pinturas no es demasiado potente, pero, a causa de las pequeñas dimensiones de la capilla, los apliques que dan luz a la estancia son suficientes para poder apreciar las obras debidamente. La conservación de las obras es buena, no observándose ningún desprendimiento, ni grietas o degradación tonal en la pintura. Asimismo tenemos otras pinturas con plena concepción mural en un altar de la segunda capilla, adosada a la pared, al salir de la anterior, dedicada a la Virgen del Carmen. La conservación de estas pinturas también es buena, así como su iluminación, que es muy tenue pero suficiente.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Capilla del Santísimo: Las obras que vamos a tratar son cuatro. Si empezamos por las pinturas más cercanas al altar, en su lado izquierdo nos encontramos con la primera obra, donde vemos a Santa Teresa de Jesús ante una aparición de Jesús con el Sagrado Corazón en su pecho. Recordemos que esta santa tuvo una gran devoción por esta santa imagen, así como toda la orden de Jesús. La santa aparece de rodillas ante un altar, sobre el que se eleva, entre nubes, la imagen del Señor.

¹³⁸⁰ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 466-469.

¹³⁸¹ Ibídem, p. 468.



Si analizamos la obra que se ubica enfrente de la anterior, comprobamos que Jiménez pintó una escena muy similar, pero en lugar de la santa aparece otro santo perteneciente a la orden que actualmente regenta la parroquia. De igual manera, el Señor que se le aparece, y el cual también tiene pintada en su pecho la imagen del Sagrado Corazón, levita entre numerosas nubes, aunque adopta una posición diferente, estando más de frente al espectador. Esta escena, a diferencia de la anterior, no se desarrolla ante un altar, sino en un interior con arcadas que dan a un espacio arbolado.

La siguiente pintura, más cercana a la verja de entrada, nos presenta la imagen de Cristo de pie sobre el globo terráqueo, como Señor y Creador del mundo, con los brazos extendidos y también, como las anteriores pinturas, con la imagen del Sagrado Corazón¹³⁸² pintada en su pecho. Asimismo, toda la pintura se halla cubierta de frases y



¹³⁸² Sobre la iconografía clásica del Sagrado Corazón mirar el mural que Sáenz de Tejada realizó en la capilla del colegio Jesús-María, analizado en esta tesis.

jaculatorias relativas a la devoción del Sagrado Corazón¹³⁸³.

En la última pintura, y enfrentada a la anterior, vemos a dos ángeles en vuelo sosteniendo el emblema del Sagrado Corazón, con una inscripción latina que reza lo siguiente: “ADVENIAT REGNUM TUUM” (La venida de Tu reino). Ambas figuras se encuentran rodeadas de nubes sin ninguna referencia terrenal.



Capilla de la Virgen del Carmen: Como se dijo anteriormente, esta capilla está adosada a la pared, y se encuentra al salir de la capilla anterior en segundo lugar, pues la primera está dedicada a una Inmaculada, también en el lado de la Epístola. La talla, que se encuentra en una hornacina, es moderna¹³⁸⁴, y las pinturas se encuentran tanto en la propia hornacina como rodeando esta, así como en los laterales del altar.

En dichos laterales están pintadas las figuras de Santa Teresa y san Juan de la Cruz¹³⁸⁵. En el frontis del altar se representa el salvamento de las almas por parte de la Virgen del Carmen, pues dicha Virgen junto a la del Sufragio parecen tener un poder especial sobre las benditas ánimas. En la parte inferior nos encontramos con diversas figuras sufriendo el horror de las llamas del Purgatorio, y en la parte superior varios querubines sostienen el emblema de la orden carmelita. Por último, en la hornacina, se alternan las figuras inferiores implorando ayuda con los ángeles de la parte superior dispuestos a ofrecérsela¹³⁸⁶. Todo el conjunto está pintado en tonos ocre y tierras.

¹³⁸³ Las inscripciones dicen lo siguiente: “Daré abundantes gracias para cumplir los deberes de su estado. Pondré paz en las familias. Les consolaré en todas sus aflicciones. Seré su refugio durante la vida y sobre todo en la hora de su muerte. Bendeciré todas sus empresas. Los pecadores encontrarán en mi Corazón un océano de infinitas misericordias. Las almas tibias se harán fervorosas. Las almas fervorosas elevarán a mayor perfección. Daré a los sacerdotes el poder de mover los corazones más endurecidos. Bendeciré las casas donde la imagen de mi Corazón sea expuesta y venerada. Las personas que propaguen esta devoción tendrán su nombre escrito en mi Corazón y jamás serán borrados. Yo te prometo en el exceso de la misericordia de mi Corazón que mi amor todopoderoso concederá a todos los que comulguen nueve primeros viernes de mes seguidos la gracia de la perseverancia final que no morirá en mi desgracia siendo mi Corazón su refugio seguro en aquella última hora.”

¹³⁸⁴ La iconografía de la Virgen del Carmen es relativamente reciente, del siglo XVIII. Normalmente viste las ropas de la orden carmelita, pues es su patrona, sosteniendo con una mano al Niño Jesús, y con la otra ofreciendo el escapulario carmelitano. Véase TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., p. 378.

¹³⁸⁵ Para ver la iconografía clásica de Santa Teresa, remitirse al mural que Pancho Cossío realizó en la parroquia de Santa Teresa y San José, y para San Juan de la Cruz remitirse al mural de Reque Meruvia en la parroquia de San Juan de la Cruz, analizados ambos en esta tesis.

¹³⁸⁶ Para ver más sobre la iconografía clásica de la Virgen del Carmen remitirse a la pintada por Delhy Tejero en 1954 en la Iglesia de El Plantío, y referenciada a continuación en esta tesis doctoral.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Tras haber repasado los contenidos y las formas de estas obras, nos damos cuenta que es un ejemplo más de pinturas que seguían degradando el arte sacro, llegando a cotas de opinión, por parte de los que se preocupan por hacer este arte más excelso, muy negativas y difíciles de cambiar. Ni la integración de las obras en la capilla del Santísimo es demasiado adecuada, ni las obras tienen el interés artístico suficiente para poder decir lo contrario. Hay que recordar que este tipo de capillas fue recomendado por el Concilio Vaticano II para separar el sagrario del altar, por lo que tanto en la etapa preconiliar como posteriormente se tuvieron en cuenta estos consejos¹³⁸⁷.

Sin embargo, siguiendo esta línea artística las pinturas del altar de la Virgen del Carmen son bastante más interesantes, tanto en su concepción como su integración con el conjunto, donde las figuras parecen amoldarse al espacio que tienen, sobre todo si nos fijamos en los ángeles de la hornacina y sus alas. Esta última obra si tiene más interés, y la expresión de los cuerpos de las figuras que están naufragando es intensa y sorprendente.

De todas maneras, la artista no ha sabido presentarnos unas pinturas que denotaran un interés, por entonces naciente pero que se iba incrementando poco a poco, por intentar acercar el arte contemporáneo y vanguardista a las iglesias. Y esto es normal en una pintora cuya obra estaba un tanto alejada de todos los movimientos modernos de la época, que aunque todavía eran movimientos un tanto escasos y no dominadores, empezaban a despertar interés en todos aquellos artistas inquietos y preocupados en

¹³⁸⁷ Plazaola recuerda las principales normas, tanto formales como funcionales, respecto a la capilla del Sagrario: "... puede ser un recinto de dimensiones reducidas, destinado cuidadosamente a fomentar la adoración eucarística y la oración privada (...) debe estar adornada o ambientada de manera más íntima que la gran sala destinada a la celebración dominical". PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 164.

plantear su actividad artística de una manera más moderna, como una labor investigadora y de continua búsqueda en conseguir expresiones con formas y modelos innovadores. Pero desgraciadamente, estas pinturas de Jiménez se acercan a la actitud académica que dominaba en España por aquellas fechas, y no aportan nada positivo, sino más bien negativo, dentro de la actividad iniciada por algunos, en una interesante etapa preconiliar, con el claro objetivo de sacar al arte sacro de la degradante situación en la que se encontraba.





EJERO, Delhy

*Parroquia de Nuestra
Señora del Carmen
Avda. de la Victoria, nº 51 –
El Plantío, MADRID
- Presbiterio (1954) -*



- FICHA TÉCNICA

Este templo es de nueva construcción, y su inauguración se sitúa en torno a 1941, según reza una placa a la entrada de la iglesia. Su arquitectura no llama demasiado la atención, teniendo unas medidas pequeñas con relación a los templos que existen en la ciudad de Madrid.

La iglesia es de planta única, dividida con arcos apuntados. En cuanto al mural, fechado el 15 de septiembre de 1954, se encuentra en el presbiterio, el cual está formado por tres muros en ángulo, ocupando la pintura el central. La obra no ocupa, por tanto, la



totalidad del presbiterio, y en su parte superior termina también en arco apuntado, haciendo juego con los arcos de la nave central. La iluminación natural de la pintura es muy reducida, siendo necesaria la luz artificial, aunque tampoco es suficiente para contemplar debidamente la pintura. En cuanto a la conservación del mural es bastante buena, sin que se perciban desprendimientos de capas pictóricas ni humedades, aunque el color si parece un poco desvaído. La técnica empleada es óleo sobre tela, donde el lienzo simula la ubicación de una obra mural.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

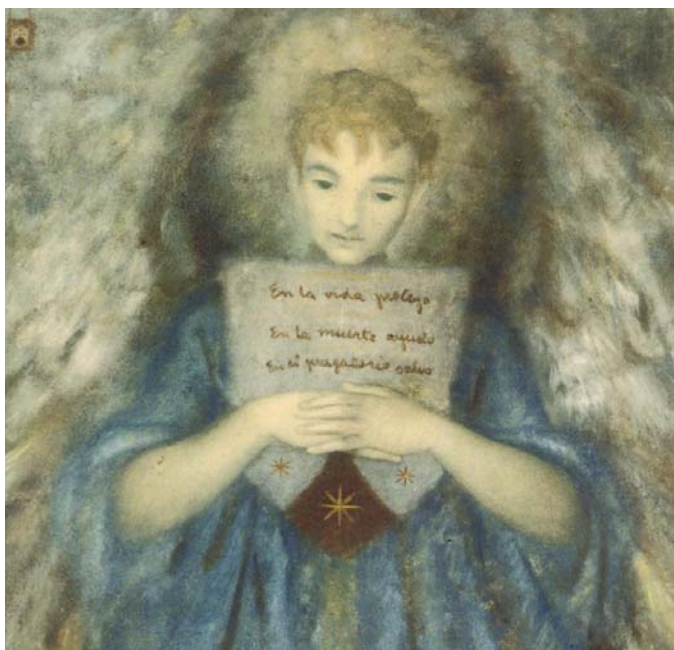
El mural está dedicado a la Virgen del Carmen, la cual da nombre al templo. La Virgen preside la pintura en la parte superior, situándose en la parte inferior las almas del purgatorio con diferentes actitudes, así como diversos ángeles que cumplen a función de salvar almas a través de diferentes escapularios.



Podemos comenzar diciendo que la iconografía de la Virgen del Carmen es bastante reciente y simplificada. Normalmente, y a partir del siglo XVIII, suele llevar los hábitos de las carmelitas, así como con el escudo de la orden, elemento que Tejero ha pintado en el pecho de la Virgen. Dichos hábitos, de los que nuestra artista ha prescindido, así como el manto, suelen llevar diversas ornamentaciones decorativas.

Aparte de la indumentaria referida, la Virgen suele llevar al Niño en brazos, ofreciendo con su mano derecha un escapulario¹³⁸⁸, elemento por el cual se manifiesta el

¹³⁸⁸ El escapulario forma parte de la vestimenta monacal de diversas órdenes, siendo un distintivo de las Carmelitas Descalzas. Su significado se atribuye al yugo de Cristo. Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 152.



poder de la Virgen sobre las almas; normalmente, en la escena aparece la Virgen entregando un escapulario a Simón Stock, restaurador de la orden carmelita¹³⁸⁹, o también diversos ángeles que a su vez ofrecen el escapulario a las almas para su salvación. En algunas ocasiones las almas agarran el manto de la Virgen para escapar de las llamas del purgatorio.¹³⁹⁰

Como podemos observar Tejero, aunque ha tenido en cuenta parte de la iconografía tradicional, innova bastante en el planteamiento de la escena. Con relación a la Virgen se presenta con el Niño de pie sobre sus rodillas, posición poco habitual en la presentación de las maternidades, aunque el manto si está ricamente bordado. Por otro lado, en la representación del purgatorio no aparecen las llamas por ninguna parte, sino cuatro grupos diferenciados de almas y ángeles:

- a) En el centro inferior del mural se encuentra un ángel anunciando la escena, sosteniendo entre sus manos entrelazadas una especie de escudo, con una breve inscripción que reza “*En la vida protejo, En la muerte ayudo, En el purgatorio salvo*”, lo que nos recuerda los poderes únicos de la Virgen del Carmen.
- b) En la parte inferior izquierda un ángel ayuda a un alma, la cual se representa por medio de una mujer con las manos juntas en actitud de rezar, a dirigirse a la salvación a través de la intercesión de la Virgen, mostrando un escapulario en su mano izquierda extendida.
- c) En la parte inferior derecha otro ángel impone un escapulario a un alma, el cual se dispone a recibir dicho elemento sagrado, indispensable para su salvación, también con actitud de profunda oración.
- d) Finalmente a los dos laterales del manto de la Virgen la autora ha pintado diversas figuras de forma muy desvaída y en diferentes actitudes, pues igual que algunas aparecen mirando a la Virgen como esperando su intercesión, también

¹³⁸⁹ A la Virgen dominica del Rosario las carmelitas opusieron la Virgen del Escapulario, la cual se apareció al general de la orden, san Simón Stock, entregándole un escapulario y prometiéndole que quien lo llevara estaría libre de las penas del Infierno y del Purgatorio. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 130.

¹³⁹⁰ Cfr. TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., pp. 378-382.

encontramos otra que, recostada en los brazos de una mujer, simula su muerte reciente.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo que más llama la atención de este mural es la representación del purgatorio, pues más que un sitio incómodo lleno de llamas y fuego como transmite la iconografía clásica¹³⁹¹, Tejero lo describe como un lugar idílico, lleno de ángeles dispuestos a guiar a las almas a su salvación; no es un sitio desagradable, sino lleno de paz y tranquilidad. Además, la manera de representar a las almas que rodean a la Virgen, dándolas una corporeidad casi etérea, por medio de veladuras finísimas, transmite una sensación de cuerpos volátiles y no táctiles, que los hace un tanto fantasmagóricos. Así pues, todo el conjunto del purgatorio se presenta de una manera suave y atrayente, muy diferente a las representaciones clásicas.

También es curiosa la manera de pintar a la Virgen, pues transmite una sensación demasiado humana, así como la posición del Niño Jesús, de pie en las rodillas de su madre, cuando normalmente se suele presentar sentado.

¹³⁹¹ Normalmente la representación del purgatorio ha permitido a los artistas presentarlo lleno de crueldad, y de forma parecida al infierno, del cual no ha logrado diferenciarse substancialmente. Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p 311.

En cuanto a la integración de la pintura en la arquitectura, no termina de verse como la solución idónea, pues la obra se percibe más como un cuadro que se ha hecho con una temática afín al templo, pero que podría estar colgado perfectamente en otro sitio, que como una obra mural creada para este lugar exclusivamente. Por lo tanto, esa cualidad de obra artística pensada para un sitio concreto que debe poseer necesariamente toda obra mural, no parece verse cumplida en este caso, y esta pintura no deja de parecer un cuadro colgado en el presbiterio de un templo.

Por último, se hace necesario hacer ver que la figuración empleada por Tejero, muy afín con su estilo habitual, es muy adecuada para la temática religiosa tratada. Sin embargo, y teniendo en cuenta la fecha donde en la que se creó la obra, y los movimientos vanguardistas que existían por aquella época, no parece que esta pintura sea un exponente de la urgente revolución y transformación que necesitaba el arte sacro español. Poca aportación, pues, para un arte religioso demasiado anclado en la tradición y que necesitaba un tipo de obras más arriesgadas, que denotaran una colaboración estrecha con la vanguardia contemporánea y un planteamiento de modernidad que insuflara frescura a una Iglesia un tanto aviejada y conformista.



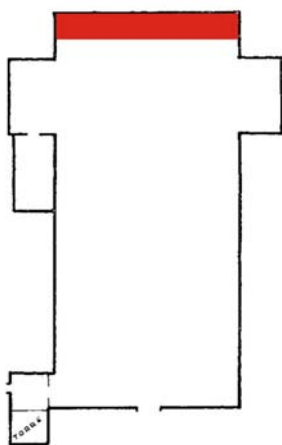


ORTEGA, Manuel

Parroquia del San Eugenio Obispo
C/ Isabel la Católica, nº 2 –
NAVAS DEL REY
- Presbiterio (1957) -

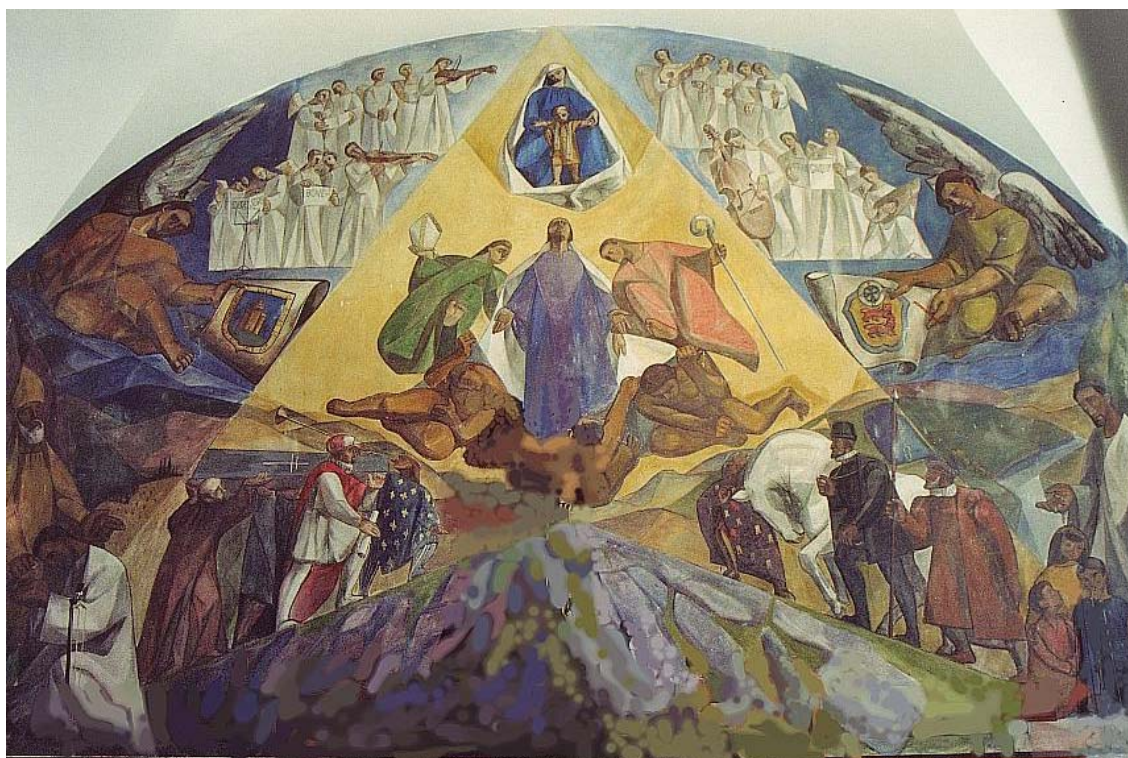


- FICHA TÉCNICA



Este templo fue uno de los reconstruidos durante los años 40 tras la guerra, conservándose del edificio antiguo solo el altar, la cúpula con pechinas y la torre del campanario. Aunque la mayor parte del templo es, por tanto, nueva, su integración con la parte original es buena.

La iglesia es de una sola nave, teniendo el altar forma circular, y disponiendo a sus espaldas de un espacio a modo de capilla, siendo en el frontis de este lugar donde se encuentra el mural de Manuel Ortega. La técnica que empleo el artista fue la pintura al fresco, y su estado de conservación es bastante bueno, sin humedades apreciables y conservando el color con todo su esplendor. En cuanto a la iluminación hay que decir que, como es costumbre en la mayoría de las obras analizadas,

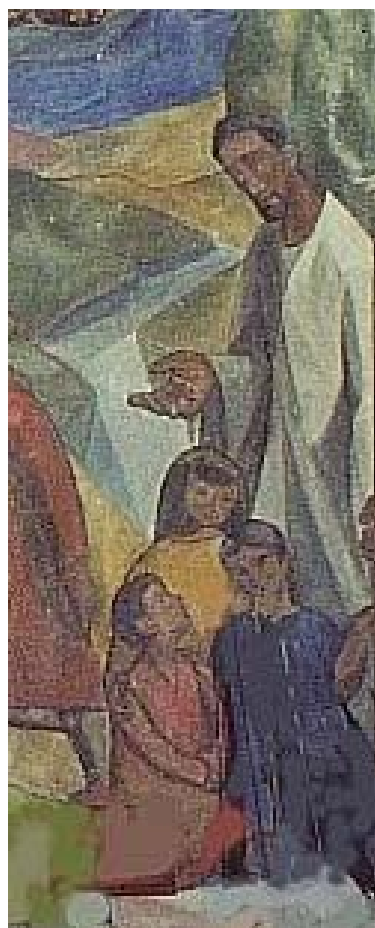
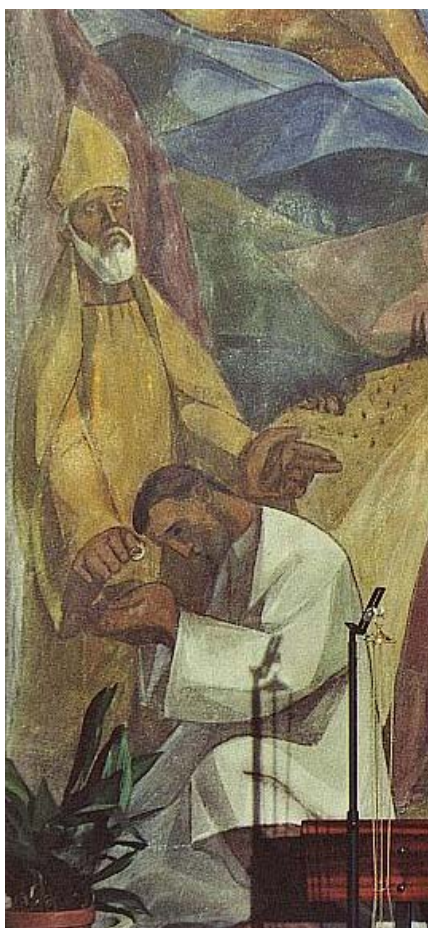


es muy escasa, y los matices de la obra no se aprecian adecuadamente si la luz no se incrementa con focos complementarios.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural es una alegoría a la vida y muerte de *san Eugenio*, santo que da nombre a la parroquia. La obra está dominada en su composición por un triángulo, claramente diferenciado por su fondo ocre, contrastando con el fondo exterior en azules; en su interior se desarrollan las escenas del entierro y elevación a los cielos del santo. En la parte exterior de dicho triángulo se sitúan sus obras en vida, así como diversos ángeles que dan un matiz divino y celestial a la escena. Vamos a analizarlo por partes.

San Eugenio fue el primer arzobispo de Toledo, y murió en el año 657. Tras ser enterrado en Francia sus restos fueron devueltos a Felipe II en 1566. Siendo el patrón de los molineros, sus atributos principales son los propios de un obispo, el báculo y la mitra, aunque también es frecuente que se vea acompañado por bueyes.¹³⁹² Si aparece como diácono, entonces se ve al santo distribuyendo limosna entre los pobres¹³⁹³, pues se cuenta que era una persona sumamente caritativa y generosa.



Si se quiere seguir un orden cronológico de la vida de san Eugenio empezaremos por la parte derecha, donde encontramos al santo con una vara predicando y acogiendo a unos niños sentados a sus pies. Si nos dirigimos al lado contrario, vemos al santo con la

¹³⁹² Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., p. 481.

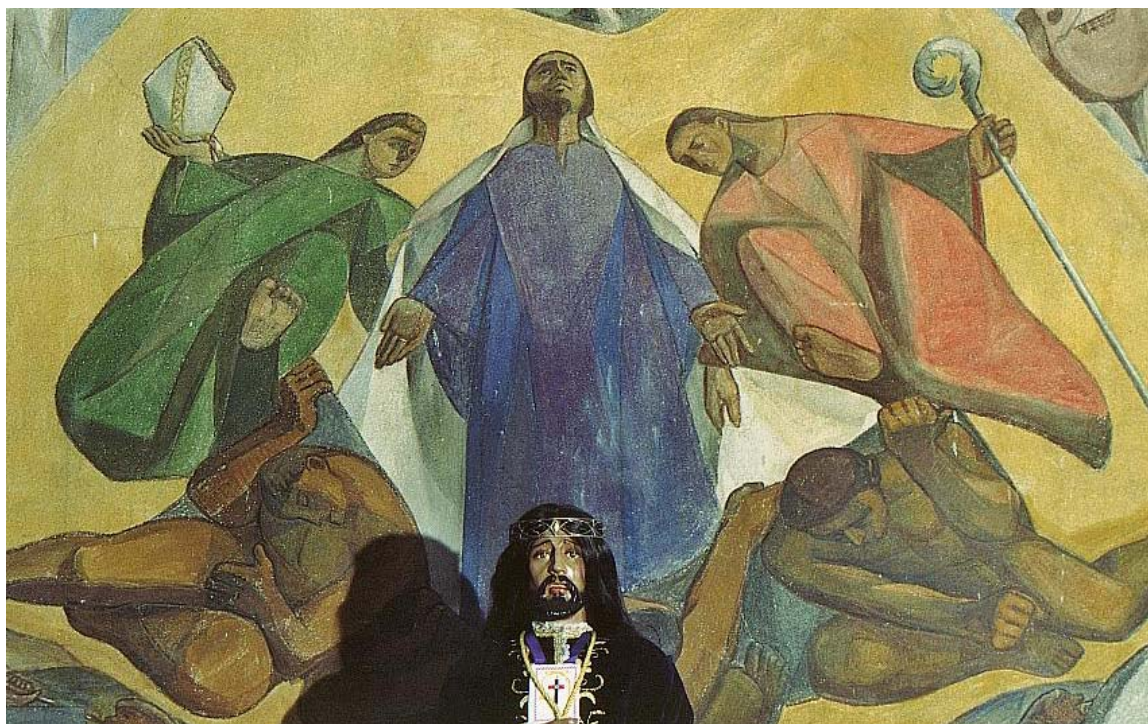
¹³⁹³ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 288.



mitra, distribuyendo limosna a un pobre que se arrodilla a sus pies, añadiendo el autor una acción característica del santo.

Si nos fijamos en la parte triangular de la composición, su lectura empieza en la parte inferior, donde en su lado izquierdo un infante francés, acompañado por monjes, transporta el féretro del santo para entregarlo al rey español por orden de Catalina de Médicis. En el lado derecho encontramos a Felipe II esperando a recibir el cuerpo del santo. Todas estas escenas, así como las anteriores, tienen como fondo los montes de Jerusalén.

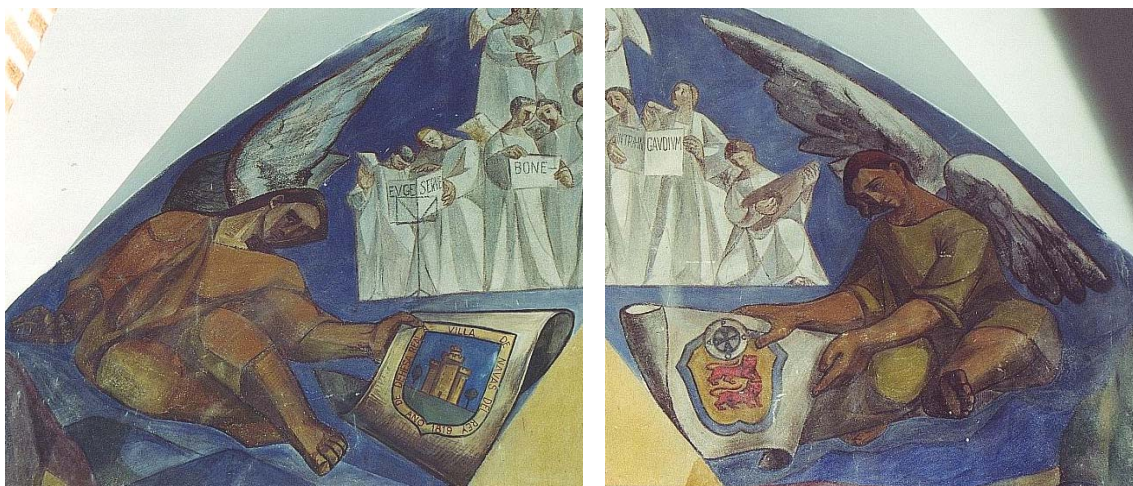




En la parte central Ortega pintó una especie de Asunción a los cielos, pero en vez de la Virgen, de san Eugenio. El santo es ayudado por dos asistentes que le sostienen los atributos arzobispales, la mitra y el báculo, y el conjunto es elevado por dos figuras que soportan el peso del trío. El báculo termina en forma curvada de cayado, propio como bastón pastoral de los obispos o abades¹³⁹⁴. En la parte superior, y esperando la llegada del santo, se encuentra la Virgen con el Niño, por quien el santo demostró una gran devoción.



¹³⁹⁴ El báculo de los arzobispos suele rematarse con una cruz, el de los patriarcas en dos, y el de los papas en tres. Cfr. *Ibídem*, p. 56.



En la parte exterior del triángulo central, y en el lado izquierdo, un ángel sostiene el escudo del pueblo donde se ubica la parroquia, Navas del rey. Al lado derecho, y de forma simétrica otro ángel sostiene el escudo arzobispal propio de san Eugenio. Por último, en la parte superior una orquesta de ángeles glorifica toda la escena con sus armonías¹³⁹⁵.



• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

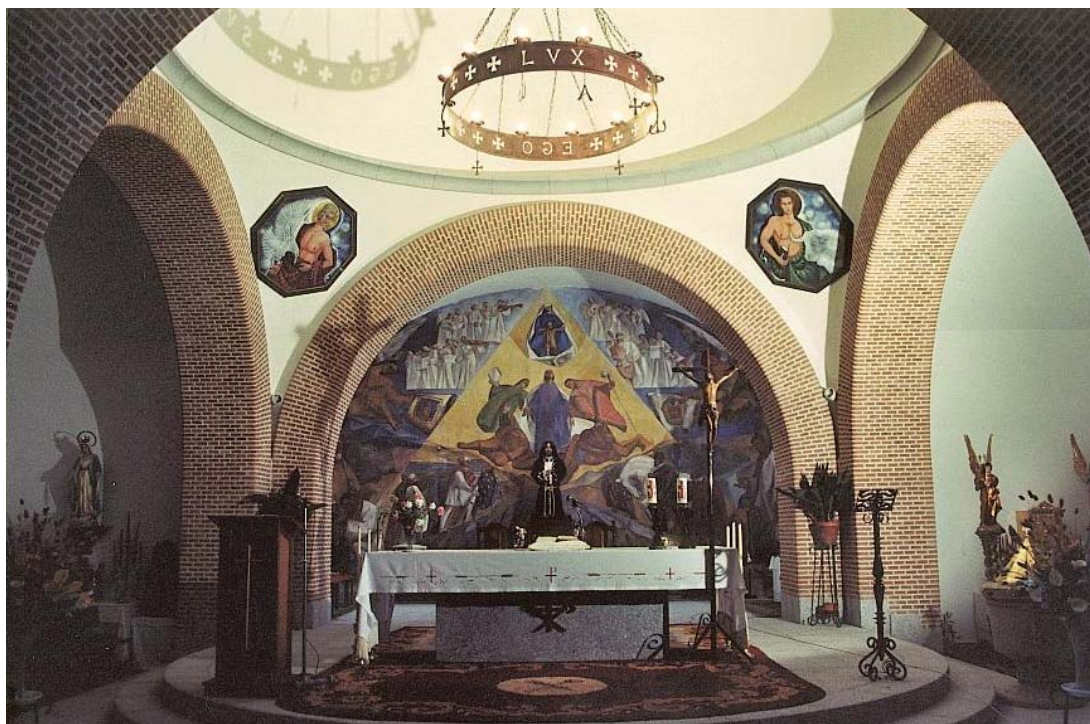
En esta obra de la Comunidad de Madrid, Ortega demuestra no solo que domina la técnica del mural, incluido el grado de monumentalidad propio de esta práctica, sino que es un artista imbuido en la pintura religiosa y sacra. El resultado de su obra es muy adecuado para el ambiente propio de un templo, aunque si contamos que se encuentra tras el altar puede llegar a molestar durante la celebración eucarística, con lo que no respetaría demasiado las normas litúrgicas sobre arte sacro, donde se sugiere que no se desarrollen escenas narrativas en el presbiterio o ábside para no distraer a los fieles.

Atendiendo a su composición, Ortega hace una clara diferencia, como se dijo anteriormente, entre lo que corresponde a la vida del santo, dentro de un triángulo central, y las alabanzas de los ángeles, exteriores al polígono; con esto consigue que todos los elementos del mural, inclusive nuestra mirada, se dirijan al punto central y superior de la obra, es decir, al santo y a la Virgen. Incluso podríamos pensar que con esta forma geométrica el autor quiere aludir a la presencia de la Santísima Trinidad, y

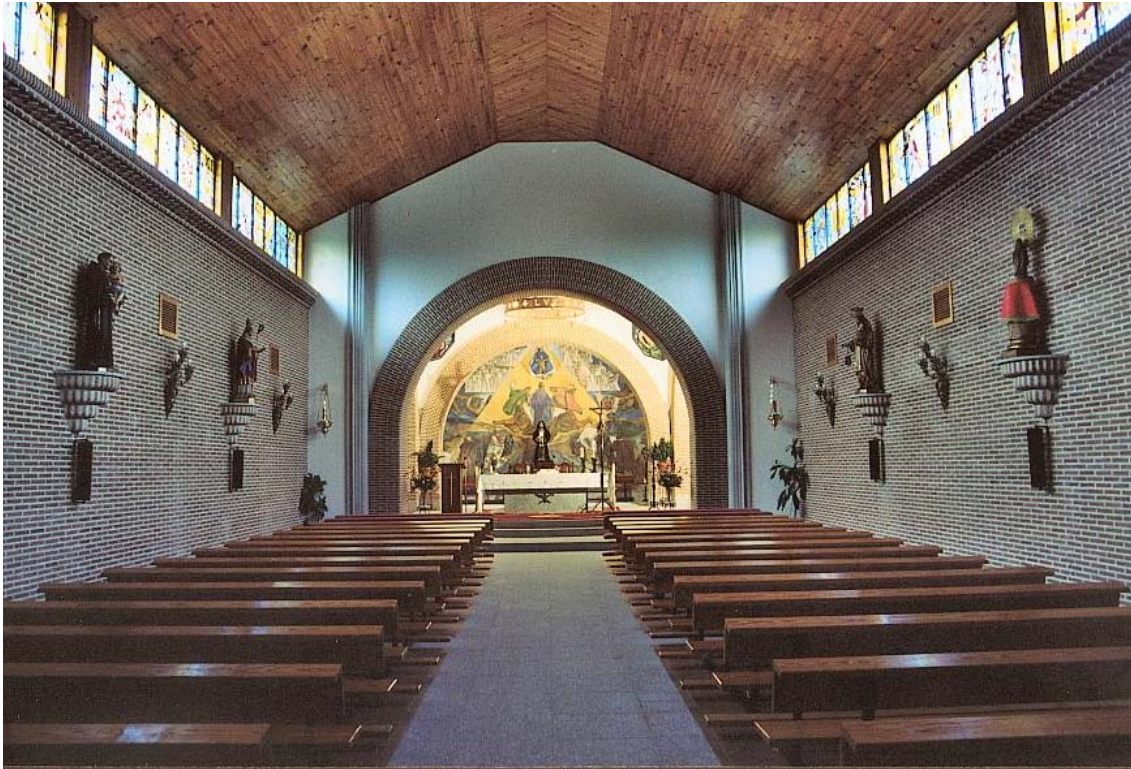
¹³⁹⁵ Hay que recordar que, dentro de la iconografía cristiana tradicional, los ángeles músicos fueron muy usados en las composiciones plásticas del siglo XV. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 116.

con ello implicar en su subida a los cielos a Dios, a Cristo y al Espíritu Santo. Además el tratamiento formal de todo ello, con una división planimétrica de todo el espacio, añade un carácter cubista a la obra, recurso plástico usado por numerosos artistas en esta época, y que ha dado muchos frutos en cuanto a obras religiosas se refiere.

Si nos fijamos en su integración con el templo se puede decir que su resultado es satisfactorio, ya que al ser el edificio de nueva construcción es mucho más fácil que las obras plásticas que allí se ejecuten, normalmente de acuerdo con el arquitecto, se complementen mejor con el ambiente que le rodea. Bien es verdad que hay que destacar el poco respeto que actualmente se tiene por esta obra, ya que delante de la parte central se ha colocado una escultura de Jesús Cautivo que nada tiene que ver con la pintura, por



no hablar de los bancos que también se encuentran ubicados a los laterales. Esto demuestra una vez más que, aunque muchas personas hayan puesto su empeño en avanzar dentro del arte sagrado con obras que puedan sacarlo de la degradación que sufría, no vale de mucho si los que vienen después no tiene un mínimo de cultura y respeto por el nuevo arte que decora sus templos. Queda, por lo tanto, mucho por hacer, y la Iglesia no debe cejar en su empeño de instruir debidamente a sus clérigos para que conserven el patrimonio de sus templos con el debido respeto y decoro.



P

ADRÓS ELÍAS, Santiago

Parroquia de San Agustín

C/ Joaquín Costa, nº 10 - MADRID

- **Mosaicos en ábside y paramentos del presbiterio (1958) -**



- **FICHA TÉCNICA**

Con relación a este templo, ya se han explicado sus rasgos generales y de mayor interés en el mural de Esplandiú, por estar en la misma parroquia.

Padrós desarrolló una gran actividad muralista, tanto en la ciudad como en la comunidad de Madrid, llegando a realizar más de una docena de mosaicos murales durante los años 50 y 60, tanto en edificios religiosos como civiles. En esta ocasión desarrolló varios ciclos iconográficos: por un lado, creó en el ábside un tríptico dedicado a san Agustín y las personas más influyentes en su vida, como fueron el obispo san Ambrosio y su madre Santa Mónica; por otro, en los paramentos frontales del presbiterio, realizó tres ciclos, uno dedicado a los Santos Sacrificios, otro a la Santa Misa y otro al tetramorfos. Los dos murales están trabajados con la técnica del mosaico, habilidad con la que Padrós demostró su gran oficio en numerosas obras. La obra se completa con una doble cúpula encima del altar, decorada con motivos geométricos.

Estas obras se encuentran en perfecto estado de conservación, no teniendo ningún desperfecto a simple vista. Su iluminación ha sido renovada hace poco (en el año 2001), por lo que mantiene una calidad muy alta, y divide la zona del ábside, con una luz fluorescente más blanca, y la zona de los paramentos que reciben una luz halógena más cálida.



- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como hemos dicho anteriormente, los mosaicos constan de varios ciclos iconográficos, por lo que vamos a analizarlos por separado.

MOSAICO DEL ÁBSIDE: En este primer trabajo, Padrós desarrolló un ciclo dedicado a san Agustín, santo que da nombre a la parroquia.



En primer lugar, y en el centro, nos encontramos con san Agustín, santo nacido en Tagaste, en la región de Numidia, en el año 354. El mural nos presenta al santo con la indumentaria episcopal, con mitra y báculo, pues como se ha dicho en la obra anterior de Esplandiú, fue obispo de Hipona, aunque a veces también se le presenta con el hábito de monje, haciendo referencia al monasterio que él mismo fundó. Padrós nos presenta a san Agustín de mediana edad, con barba negra y corta, aunque también se encuentran representaciones del santo sin barba¹³⁹⁶. En su mano derecha sostiene un libro con la inscripción CIVITAS DEI (“Ciudades de Dios”), haciendo referencia a las ciudades representadas a sus espaldas¹³⁹⁷. Así, detrás del santo observamos que se han pintado las tres ciudades fundamentales en su vida: *Milán*, en relación con san Ambrosio, obispo de esta ciudad y muy influyente en la vida del santo; *Hipona*, por ser la ciudad de la que san Agustín fue obispo; y *Roma*, por ser la cuna del catolicismo.

Al lado izquierdo del santo nos encontramos con Santa Mónica, madre de san Agustín. El culto a esta santa se remonta al siglo XV, y junto a Santa Ana es la patrona

¹³⁹⁶ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 30-31 y MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 183.

¹³⁹⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 36-44. Otros atributos del santo pueden ser un corazón llameante en sus manos, sobre todo a partir del siglo XV, un cáliz o un niño con una concha. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 34.



de las familias cristianas. Se suele representar junto a san Agustín o junto a san Nicolás de Tolentino, los principales santos de la orden Agustina a quien se debe la difusión de su gran iconografía. Se suele personificar con ropas de viuda, en muchas ocasiones con un velo.¹³⁹⁸

Al lado derecho, se nos presenta san Ambrosio, vestido con sus atributos episcopales de obispo¹³⁹⁹. Como se ha dicho anteriormente, influyó decisivamente en la vida de san Agustín, sobre todo en lo que respecta a su conversión, y esta es la razón por la que Padrós le hace presente en su obra. Otros atributos que suele tener este santo son la colmena o un enjambre de abejas en su boca, haciendo relación a su elocuencia al hablar, atributo que también se usa en algunas representaciones de Platón¹⁴⁰⁰. También se le puede encontrar con un látigo de tres nudos, en representación de la Trinidad, haciendo relación al castigo que impuso a Arrio y a sus seguidores, los cuales fueron expulsados de Milán¹⁴⁰¹. Otra forma iconográfica usada para representar a san Ambrosio se nos presenta escribiendo en un libro con un toro al lado, haciendo referencia al evangelio de san Lucas, sobre el cual reflexionó y escribió varios textos¹⁴⁰². También son atributos suyos los huesos, pues encontró las reliquias de los santos Gervasio y Protasio, o un niño en la cuna, pues cuando el episcopado de Milán quedó vacante fue un niño el que gritó que Ambrosio debía ser el elegido¹⁴⁰³. Todas ellas se han ido representando a través de la historia en diferentes obras plásticas y bajo distintos estilos según la época.

MOSAICO DEL PARAMENTO IZQUIERDO: En este mural, Padrós nos presenta un ciclo dedicado a los Santos Sacrificios.

La primera escena, comenzando por la parte superior,

¹³⁹⁸ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., p. 411. Sus principales atributos suelen ser un pañuelo en las manos, presentándose entonces con expresión llorosa; una tablilla con el nombre de Jesús grabado; un crucifijo o un cinturón de cuero propio de los padres agustinos. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 203.

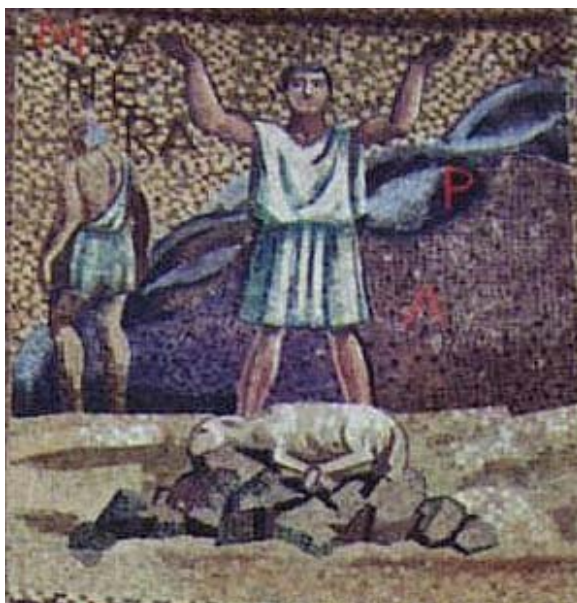
¹³⁹⁹ No olvidemos que San Ambrosio fue también gobernador de Liguria y Emilia, aunque vivió en Milán, ciudad de la que fue ordenado obispo. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 86.

¹⁴⁰⁰ Esta leyenda pagana, basada en *Leyenda Dorada*, contaba que en la niñez ambos personajes dormían con la boca abierta, entrando y saliendo abejas a su gusto, como si quisieran hacer miel. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., p. 69 y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 28. Otros opinan que el atributo de la colmena puede referirse a su nombre, pues la ambrosía era el néctar que daba la inmortalidad. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 86.

¹⁴⁰¹ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 34. También se enfrentó al emperador Teodosio por la matanza de Tesalónica, obligándole a hacer penitencia.

¹⁴⁰² Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 187.

¹⁴⁰³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 68-72.



corresponde al sacrificio de Abel, con su hermano Caín marchándose a sus espaldas¹⁴⁰⁴. Esta escena comienza a representarse en el siglo XII y XIII. Hay que recordar que Caín fue el primer hombre nacido de Adán y Eva (Gén. 4, 1-2), y se le suele representar junto a su hermano Abel como contraposición del bien y el mal. Por esto, muchas veces suele aparecer con la quijada de un asno como atributo, pues usó este arma para asesinar y matar a su hermano¹⁴⁰⁵, aunque en este caso Padrós prefiere dar más importancia al sacrificio del cordero. Abel fue el segundo hijo de la familia, y se ha convertido en el modelo de los creyentes devotos¹⁴⁰⁶. Normalmente se le sacrifica¹⁴⁰⁷, como en este caso, aunque

represente con el cordero dispuesto para el sacrificio¹⁴⁰⁷, como en este caso, aunque también se suele añadir a la hoguera una columna de humo en dirección al cielo, mientras que el humo de Caín, que en lugar de aparecer con un cordero le encontramos con una gravilla de trigo, se mueve a ras de suelo, por ser rechazado¹⁴⁰⁸. Abel acostumbra a presentarse con túnica corta y sin mangas, algunas veces de pieles, ceñida en la cintura y propia de los pastores romanos. También suele aparecer joven e imberbe.¹⁴⁰⁹ En algunas obras la escena se completa con la presencia de Dios en el cielo señalando a Abel o, en su lugar, un ángel recibiendo la ofrenda del mismo¹⁴¹⁰.

En la segunda escena Padrós representa el sacrificio que intentó realizar Abraham con la sangre de su propio hijo Isaac, prueba ordenada por Dios para comprobar la fe del primer personaje, y cuya acción fue detenida en el último momento por un ángel (Gén. 22, 2-19)¹⁴¹¹. La



¹⁴⁰⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 119-121.

¹⁴⁰⁵ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 13 y 79.

¹⁴⁰⁶ Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 108.

¹⁴⁰⁷ Las escrituras dicen lo siguiente: "... Y aconteció al cabo de mucho tiempo que Caín presentó al Señor ofrendas de los frutos de la tierra. Ofreció asimismo Abel los primogénitos de su ganado, y de lo mejor de ellos: y el Señor miró con agrado a Abel y a sus ofrendas". Génesis 4, 3-4.

¹⁴⁰⁸ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 13 y 79.

¹⁴⁰⁹ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 30.

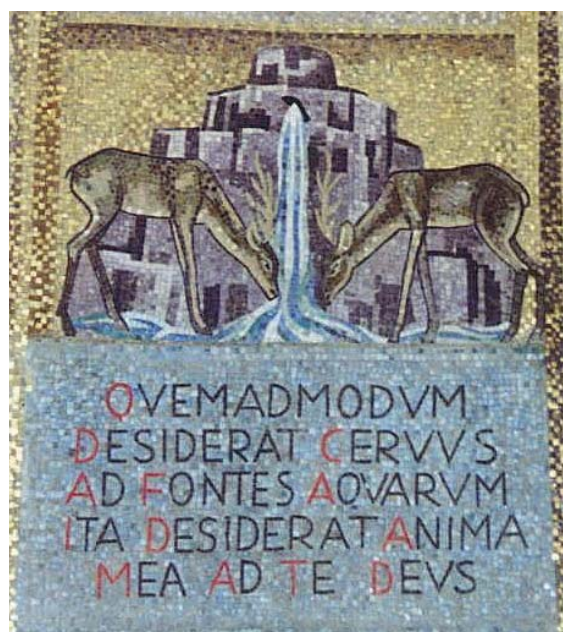
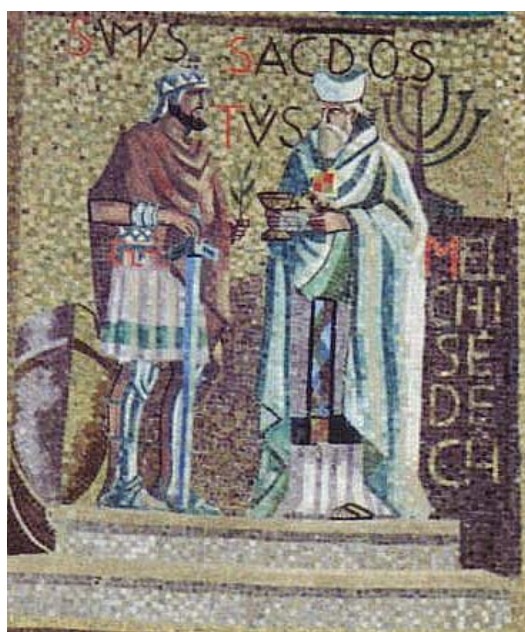
¹⁴¹⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 70.

¹⁴¹¹ El texto dice así: "... y habiendo atado a Isaac, su hijo, púsole en el altar sobre el montón de leña. Y extendió la mano y tomó el cuchillo para sacrificar a su hijo. Cuando he aquí que de repente el ángel del Señor gritó del cielo, diciendo: Abraham, Abraham. Aquí me tienes, respondió él. No extiendas tu mano sobre el muchacho, prosiguió el ángel, ni le hagas daño alguno: que ahora me doy satisfecho de que temes a Dios, pues no ha perdonado a tu hijo único por amor de mí o por obedecerme. Alzó Abraham los

manera más peculiar de representar a Abraham es con una edad avanzada y con un cuchillo en la mano, normalmente levantada, como atributo¹⁴¹². Por otra parte, Isaac suele presentarse desnudo y de rodillas sobre un montón de leña, así como también aparece en escena un ángel deteniendo a Abraham y señalando a un cordero¹⁴¹³. Todo esta iconografía clásica es respetada por Padrós sin cambio alguno y sin ninguna propuesta innovadora.

Por otro lado, es interesante observar como esta escena, siendo un tema central en las representaciones religiosas del medievo, tenía una similitud con la Crucifixión, relacionando a Isaac y la leña con Cristo en la cruz, al carnero con Cristo crucificado, y a las espinas de los matorrales con la corona que los soldados impusieron al Señor.¹⁴¹⁴ De esta forma, esta comparación del sacrificio de Isaac con el sacrificio de Cristo infundía en los fieles, según el obispo Iguacén, una conformidad con la persecución que sufrieron los cristianos, así como también se hace ver el valor del martirio, además de resaltar el amor al Cordero de Dios inmolado por la salvación del mundo¹⁴¹⁵.

En la tercera escena se representa el recibimiento de Melquisedec, rey de Salém, a Abraham, tras haber liberado éste a Lot, el cual se encontraba detenido (Gén. 14, 18-24). El rey le recibió con pan y vino, y le bendijo. En la iconografía clásica¹⁴¹⁶, la cual ha respetado escrupulosamente Padrós, se representa a Melquisedec como rey sacerdote, con corona o mitra sobre la cabeza y un ramo de olivo en la mano. Abraham se representa con los atributos episcopales, con mitra, además de sujetar en sus manos un pedazo de pan y un cáliz, lo cual se relacionaba en tiempos de la Edad Media con una



ojos, y vio detrás de sí un carnero enredado por las astas en un zarzal, y habiéndole cogido, le ofreció en holocausto en vez del hijo". Génesis 22, 9-13.

¹⁴¹² Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 14 y 216.

¹⁴¹³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 165-168.

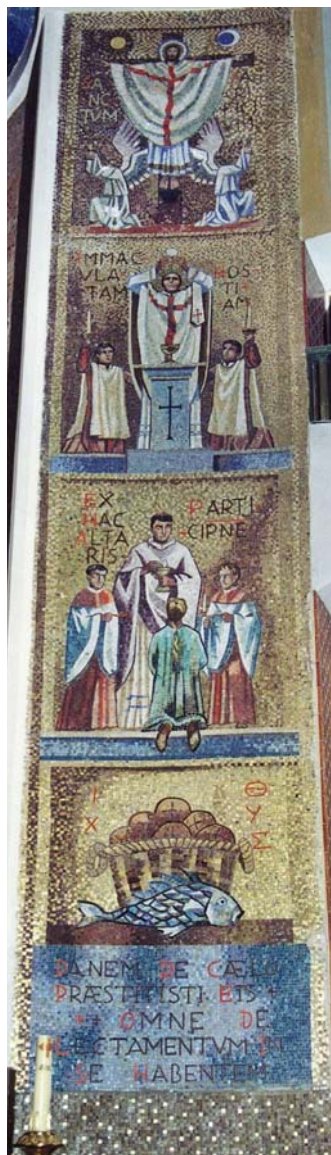
¹⁴¹⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 26. Incluso el monte Moria donde se produjo este sacrificio será el mismo Gólgota donde será crucificado Cristo. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 44.

¹⁴¹⁵ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 22. y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 166.

¹⁴¹⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Op. cit., pp. 158-160.

prefiguración de la Última Cena¹⁴¹⁷, que es lo mismo que decir una prefiguración de la Eucaristía¹⁴¹⁸.

En la última escena, se representan dos ciervos jóvenes bebiendo de una fuente, siendo la ilustración del texto latino, tomado de un salmo bíblico, que se encuentra en la parte inferior, el cual reza: “IGUAL QUE LOS CIERVOS DESEAN LAS FUENTES DE AGUA, ASÍ MI ALMA TE DESEA A TI SEÑOR”.¹⁴¹⁹



MOSAICO DEL PARAMENTO DERECHO: En este paramento nos encontramos con la diferente iconografía usada en la representación de la Santa Misa.

En la primera escena se nos presenta a Cristo como sumo y eterno sacerdote, refiriendo el *Lagar de la Cruz*, representación alegórica de la Eucaristía que alude al vino sacramental.¹⁴²⁰ El Señor se encuentra en la cruz, en representación del Santo Sacrificio, pero con la indumentaria sacerdotal¹⁴²¹. También se representa en el fondo al sol y a la luna, simbología que suele acompañar al monograma de Cristo en su crucifixión¹⁴²², a veces también representado



¹⁴¹⁷ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 26. Otros autores profundizan más en este tema, argumentando que la escolástica de la Edad Media simboliza el ofrecimiento de Abraham como una prefiguración de la Ofrenda de los Reyes Magos, y el sacrificio de Melquisedec consagrand el pan y el vino es una prefiguración de la Cena; anuncio a la vez de *La Adoración de los Magos* y *La Última Cena*. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 159.

¹⁴¹⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 158-160.

¹⁴¹⁹ Esta cita corresponde con el texto de los Salmos (41, 2), por el cual se vincula el arroyo a la *Fuente de la vida*, y los ciervos simbolizan las almas humanas que braman a Dios. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 438.

¹⁴²⁰ Numerosas veces, como en este caso, se ha dado al lagar forma de cruz. Cfr. ibídem., pp. 438-440.

¹⁴²¹ Según las representaciones clásicas sirias, Cristo se presenta vestido con una larga túnica sin mangas. Cfr. ibídem., pp. 496.

por las letras griegas alfa y omega. Por último, dos ángeles sostienen unos cálices e intentan llenarlos con la sangre que brota de las manos de Cristo, para su posterior consagración en la Santa Misa.



En las escenas posteriores, se nos presentan la Consagración y la Comunión respectivamente, como misterios litúrgicos fundamentales en el transcurso de la Santa Misa. En el panel de la Consagración se muestra al sacerdote en el momento de presentar la hostia ante el altar para su transformación en el cuerpo de Cristo, con el acompañamiento de dos monaguillos arrodillados. En el panel de la Comunión una mujer, pues la figura de espaldas lleva coleta, se dispone a comulgar ante la presencia del sacerdote y dos monaguillos.

En la última escena se muestra un cesto de panes, así como un pez, en clara alegoría al milagro de la Multiplicación de los panes y los peces¹⁴²³, siendo el símbolo por excelencia de la Eucaristía. Como en el paramento anterior, esta escena sirve de ilustración para la leyenda de la parte inferior, que reza así: “LE DISTE EL PAN DE LOS CIELOS QUE TIENE EN SÍ TODO DELEITE”.



¹⁴²² Véase ibídem pp. 505-507.

¹⁴²³ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 34.



MOSAICO DEL PARAMENTO SUPERIOR: En la parte superior y enmarcando el altar, Padrós nos presenta a los cuatro evangelistas con el Cristo Pantocrátor.

El artista nos presenta a los evangelistas, dentro de su representación histórica, mediante el Tetramorfos, simbología cuádruple que la tradición cristiana adoptó a partir de los textos de Ezequiel¹⁴²⁴ y del Apocalipsis de san Juan¹⁴²⁵, y que representa a los cuatro evangelistas como cuatro animales alados¹⁴²⁶: Juan con el águila, Marcos con el león, Lucas con el toro o buey y Mateo con un mancebo alado¹⁴²⁷. También en la iconografía románica solían dar escolta al Pantocrátor, representación de Cristo con la mano levantada en actitud de bendecir¹⁴²⁸, y esta alternativa clásica, conocida en la Edad Media como Teofanía, es la que escoge Padrós sin ningún tipo de variante. Además, esta forma de representar a Cristo en majestad procede del arte bizantino, y se empleaba el tema para decorar los arcos triunfales, las portadas de las iglesias medievales y los cuartos de esfera de los ábsides.

Por último, reseñar que en el casquete semiesférico que cubre al altar, el artista ha realizado una composición geométrica y radial, la cual converge al punto central, donde se encuentra el símbolo de María Inmaculada.

¹⁴²⁴ El texto reza lo siguiente: “... y en medio de aquel fuego se veía una semejanza de cuatro animales; la apariencia de los cuales era la siguiente: había en ellos algo que se parecía al hombre: cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas, sus pies eran derechos como los de un hombre, y la planta de sus pies, como la planta del pie de un becerro, y despedían centellas, como se ve en un acero muy encendido. Debajo de sus alas, a los cuatro lados, había manos de hombre; y tenían caras y alas por los cuatro lados. Y juntábanse las alas del uno con las del otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba adelante según la dirección del rostro. Por lo que hace a su rostro, todos cuatro lo tenían de hombre, y todos cuatro tenían una cara de león a su lado derecho; al lado izquierdo tenían todos cuatro una cara de buey; y en la parte de arriba tenían todos cuatro una cara de águila. Sus caras y sus alas miraban y extendíanse hacia lo alto; juntábanse por la punta dos alas de cada uno, y con las otras dos cubrían sus cuerpos. Y andaba cada cual de ellos según la dirección de su rostro: adonde los llevaba el ímpetu del espíritu, allá iban; ni se volvían para caminar. Y estos animales a la vista parecían como ascuas de ardiente fuego y como hachas encendidas. Veíase discurrir por en medio de los animales un resplandor de fuego, y salir del fuego relámpagos. Y los animales iban y volvían a manera de resplandecientes relámpagos”. Ezequiel 1, 5-14.

¹⁴²⁵ En concreto la escritura dice así: “... y en medio del espacio en que estaba el trono, y alrededor de él, cuatro animales llenos de ojos delante y detrás. Era el primer animal parecido al león, y el segundo a un becerro, y el tercer animal tenía cara de hombre, y el cuarto animal semejante a un águila volando. Cada uno de los cuatro animales tenía seis alas; y por fuera de las alas, y por dentro estaban llenos de ojos...”. Apocalipsis de San Juan 4, 6-8.

¹⁴²⁶ Es interesante observar el paralelismo que plantea Cantó entre el tetramorfos y las cuatro etapas en la vida cristiana (Nacimiento, Muerte, Resurrección y Ascensión). Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 219-220. Otro significado de esta simbología de los animales con forma alada, los cuales parecen soportar a Cristo, podría ser la de representar a los cuatro soportes de su Iglesia.

¹⁴²⁷ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 389.

¹⁴²⁸ Este Cristo se diferencia del Cristo “en Majestad” de Occidente, el cual se representa en tímpanos y de cuerpo entero, porque el Pantocrátor suele presentarse solo mediante su busto, y se usa en remates de cúpulas o ábsides, como en nuestro caso, y dominado por los doce apóstoles o por los cuatro evangelistas. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 43-44.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Con estas pinturas se puede demostrar hasta donde llegaba la decadencia del arte sacro por estos tiempos, en los que el movimiento preconiliar estaba ya planteado, sobre todo fuera de España, como hemos podido advertir en el primer apartado de este capítulo. Como vemos, Padrós se limita a realizar unos mosaicos con una iconografía trasnochada, caduca y demasiado usada durante la historia del arte. No hay ningún tipo de innovación representativa. Sólo se podría destacar algo las figuras del ábside, con un carácter un tanto hierático, y con unos paisajes en el fondo de san Agustín que despiertan curiosidad por la simplicidad en su solución plástica.

A esta falta de interés representativo hay que unir la técnica plástica utilizada, la cual tampoco es nada innovadora, limitándose a realizar mosaicos sin ningún tipo de actividad investigadora, recordándonos a las obras bizantinas. Por lo tanto, el interés artístico de esta obra, tanto en el ámbito formal como técnico, conceptual e iconológico es bastante reducido, pues no propone ninguna alternativa a la problemática, necesaria y urgente renovación que necesitaba el arte sacro del momento. Con este tipo de obras se da un paso atrás en el avance y modernización del arte eclesiástico español.

Por otro lado, si nos atenemos a la integración de la obra con el resto del templo, choca un tanto su relación con las pinturas murales realizadas por Esplandiú, de un corte menos clásico, sin llegar a ser vanguardistas. Sin embargo, el cambio de alumbrado de la obra musivaria, más blanca y azulada del resto del templo por estar iluminada con luz fluorescente, permite una cierta separación del mosaico con el resto del templo, lo cual es beneficioso para todo el conjunto pues, como hemos dicho anteriormente, no hay demasiada integración con el resto de las obras murales.

También resaltar que, como dijimos en el mural anterior, se integran mal en el conjunto las pinturas inferiores, cuadros del siglo XVII y XVIII, que no tienen absolutamente nada que ver con el resto del templo.





ORTEGA, Manuel

Parroquia de la Paz
C/ Valderribas, nº 37 - MADRID
- Frescos en ábside y pechinas (1958) -

- **FICHA TÉCNICA**

Este templo se inauguró en el año 1958, y su arquitecto fue García-Pablos. Aunque esta iglesia no es uno de sus mejores obras, sobre todo en el interior, este arquitecto participó en el movimiento renovador del arte religioso español, junto a otros arquitectos ya nombrados, consiguiendo posteriormente templos de gran calidad estética, como el de los Sagrados Corazones que se estudiará posteriormente.

Lo que se respetó en esta edificación, y sobre todo en las posteriores, fue la participación de diferentes artistas de valía, para que impusieran su sello de calidad estética en el templo. Ya en la fachada se observa una gran escultura de Ramón Lapayese, escultor importante en el movimiento renovador. Para la capilla del Santísimo pensó en Manuel Ortega, un artista que ha desarrollado su obra mural religiosa por muchísimos lugares de España y el extranjero, con más de 150 obras.

La capilla se encuentra adosada a la nave central del templo, y está actualmente planteada como un lugar de recogimiento y oración, con el espacio central bastante libre, pues en lugar de sillas o bancos nos encontramos con varios cojines grandes para que los fieles puedan arrodillarse. Los murales al fresco comprenden dos fases: por un lado se encuentra la pared que hace de ábside en esta reducida capilla, en la que Ortega pintó una representación de la *Última Cena*; en una segunda fase el artista pintó las cuatro pechinas de la cúpula elíptica con los cuatro evangelistas.

Las pinturas están bien iluminadas con luz artificial, aunque no con luz directa, siendo mejor la iluminación del panel frontal que el de las pechinas. El mural fue restaurado por el propio artista en 1977, pues se ennegreció bastante a causa del uso de velas en el altar inferior durante los años 60.

- **DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES**

➤ **Panel del ábside:**

El primer mural que estudiaremos será el panel frontal. Como ya hemos dicho, dicha pintura representa la *Última Cena*, hecho narrado en los evangelios (Mat. 26, 17-29 / Mar. 14, 12-25 / Luc. 22, 7-23 / Jn. 13.), y que trata sobre la última reunión que tuvo Jesús con sus discípulos antes de sufrir su pasión y muerte.

Desde el punto de vista iconográfico, podemos decir que esta escena se intentó representar desde los primeros años del cristianismo, pues ya aparecen bosquejos en algunas catacumbas¹⁴²⁹. Pero el tema se representa como tal a partir del siglo VI¹⁴³⁰.

¹⁴²⁹ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., pp. 407-408.

Entre sus principales características destaca la de disponer a los discípulos en una mesa en forma de “D” en su parte curva, dejando la parte recta a Jesús. Además, los discípulos se representaban reclinados, como era la costumbre de la época, normalmente apoyados sobre el codo izquierdo.

A partir del Renacimiento los personajes aparecían sentados en sillas ante una mesa rectangular, todos de cara al espectador y con Jesús en el centro. Se solía representar al Señor en el momento de consagrar el pan, y ante Él aparecía un cáliz, simbolizando el vaso eucarístico. En estas representaciones no preocupaba demasiado diferenciar a los discípulos. Sin embargo, con Leonardo da Vinci (siglo XV) surgió un cambio de enfoque, ya que se pinta el momento en el que Cristo está anunciando la traición de un apóstol. Esta manera de representar la escena perdurará hasta la Contrarreforma, donde se volvió a la manera anterior¹⁴³¹.



¹⁴³⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 426-432.

¹⁴³¹ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 306-307.

Como hemos dicho anteriormente no hubo mucha preocupación en los pintores por diferenciar a cada uno de los discípulos, ni por sus atributos ni por su aspecto físico. Estas diferencias comenzaron a aparecer en el siglo XV, donde se prefiere destacar la tensión psicológica y dramática del momento del anuncio de la traición¹⁴³². Y también hay que recalcar que se ignora la costumbre de esos tiempos de recostarse sobre divanes para comer.



Para hablar de los discípulos más emblemáticos¹⁴³³ empezaremos por **Juan**. Éste apóstol suele ocupar siempre un sitio preferente al lado de Jesús, pues era el discípulo preferido del Maestro. Su posición a sido muchas veces representada con la cabeza apoyada sobre el pecho de Cristo (Juan, 13, 23), pero la posición que adoptaba era un tanto forzada por estar sentados y no recostados. Normalmente se le suele representar joven, sin barba y con pelo largo¹⁴³⁴. Esta representación sin barba comenzó a aparecer en el arte medieval. Además este apóstol es también uno de los personajes principales en el calvario y en el enterramiento de Cristo¹⁴³⁵. Nos extenderemos más en su iconografía cuando tratemos las pechinas. Otro apóstol que se suele sentar al otro lado de Jesús es **Pablo**. Es la columna de la iglesia junto a san Pedro, y su aspecto físico tradicional es el de representarle con calva. Otras cualidades que adopta esta figura es la de ser recia y solemne¹⁴³⁶.

Un discípulo que suele estar cerca de Jesús, o a veces a su lado, es **Pedro**, hermano de **Andrés**, y a quién el Maestro concede graves poderes, siendo uno de los tres más allegados a Jesús. Su aspecto físico suele ser macizo, rudo y entrado en



¹⁴³² Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 135.

¹⁴³³ Para ampliar sobre la iconografía de todos los apóstoles y discípulos de Jesús remitirse al mural que Padrós realizó en la iglesia de San Francisco de Sales en 1965, obra analizada posteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁴³⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 229.

¹⁴³⁵ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. Op. cit., p. 210.

¹⁴³⁶ Cfr. REVILLA, Federico, p. 309. Normalmente suele vestir túnica verde y manto rojo, teniendo la barba puntiaguda, aunque desde la Contrarreforma también se suele presentar joven y con pelo y barba negros. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 81.

años¹⁴³⁷, teniendo el pelo cano corto, y la barba también corta¹⁴³⁸, y vistiendo normalmente con túnica azul, como en este mural, y manto ocre. Si hablamos de sus atributos, elementos que no aparecen en esta representación, podemos decir que destacan las llaves¹⁴³⁹, aunque hay otros como son una barca (por su condición de pescador), un gallo (por su triple negación), una cruz invertida (por su muerte) o unas cadenas (las de su prisión)¹⁴⁴⁰, así como una cruz de triple travesaño (alusión a su dignidad papal)¹⁴⁴¹. En el mural de Ortega se le reconoce por la rudeza de sus manos.



Hablando de **Santiago el Mayor**, diremos que, junto a Pedro y Juan, es de los discípulos más íntimos de Jesús. En la representación de la *Última Cena* suele adoptar un gran parecido físico con Cristo, estando cercano a Él¹⁴⁴². Pensamos que en nuestro mural pueda ser la figura reproducida en la imagen superior, por tener estos mínimos rasgos descritos. Sobresale este discípulo por haber tenido una actividad legendaria tras la resurrección de Cristo, predicando por toda España. Suele representarse más que como apóstol como peregrino, aunque también destacan sus representaciones a caballo y con espada en mano, matando



musulmanes, versión no evangélica, y que, procedente de una leyenda nacida en la batalla de Clavijo, fue aceptada por la Iglesia al sentirse un gran anti-islamismo¹⁴⁴³.

Si nos referimos a los discípulos **Felipe**¹⁴⁴⁴ o **Tomás**, suelen representarse como Juan, sin barba, por ser los más jóvenes¹⁴⁴⁵. En el mural de Ortega no tenemos claro quien

¹⁴³⁷ Cfr. Ibídem, p. 318.

¹⁴³⁸ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 307.

¹⁴³⁹ Se suele representar con dos llaves de oro, indicando el poder del apóstol para la absolución, y una de plata, que simboliza el poder de la excomunión. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 63.

¹⁴⁴⁰ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 318.

¹⁴⁴¹ Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 63. Para ampliar remitirse al mural de García de los Monteros en la Parroquia de Pinilla del Valle, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁴⁴² Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 307.

¹⁴⁴³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 362. Se completa la iconografía de este discípulo en los comentarios hechos posteriormente en torno al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la iglesia de Santa Rita.

¹⁴⁴⁴ Felipe predicó en Asia Menor, siendo crucificado amarrado a la cruz con cuerdas, por lo que su atributo más frecuente suele ser la cruz. En cambio, Tomás predicó en la India, donde llegó a construir un palacio para su rey, por lo que suele aparecer con el atributo de una escuadra, o con una lanza o alabarda simbolizando el arma con la que se le mató. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 64-65.

¹⁴⁴⁵ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 307.



es quien, pues sólo hay un apóstol más sin barba.

Uno de los apóstoles que mejor se diferencian del resto, junto a Juan, es **Judas Iscariote**. Es el discípulo traidor, representando el arquetipo de la infidelidad, la perfidia y la avaricia. Normalmente se le asignan unos rasgos fisonómicos desagradables, afeado y con el pelo rojizo¹⁴⁴⁶, y expresando bajeza moral asociada a lo demoníaco y a la maldad. Sus atributos más comunes suelen ser la bolsa con monedas, la cual procura esconder a la vista del resto de discípulos como es el caso de nuestra pintura, la cuerda de su ahorcamiento o un nimbo negro en su cabeza.

Si nos referimos a **Bartolomé**, nos lo podemos encontrar con el pelo muy moreno y con barba¹⁴⁴⁷, además de representarse con manto blanco. También son atributos suyos la piel o el cuchillo (fue despellejado vivo en su martirio), la cabeza de un dios pagano o el diablo encadenado (predicando en la India, llegó al templo de Astaroth y encadenó al diablo que habitaba en su columna, causa de que ordenaran su muerte).¹⁴⁴⁸



El resto de los apóstoles no nos atrevemos a definirlos en nuestro mural, por no coincidir exactamente con la iconografía histórica de sus aspectos, aunque expondremos sus principales características para tener una posible referencia. Con relación a **Santiago el Menor**, podemos comentar que era el primo de Jesús¹⁴⁴⁹, pero su figura se vio eclipsada por la de Santiago el Mayor. Aunque a veces se representa con sus atributos episcopales, suele ser más conocido el bastón con forma de maza curvada o una rama nudosa, que fue el instrumento que se usó para rematarlo después de su martirio¹⁴⁵⁰. En cuanto a **Simón** y **Judas Tadeo**, hermanos ambos del discípulo anterior, suelen ser personas de edad, que normalmente están sentados juntos, pues en sus escasas representaciones siempre se nos presenta uno al lado del otro. Por último, de **Andrés**,

¹⁴⁴⁶ El pelo cobrizo recuerda que ha sido poseído por el diablo Lc. 22,3; Jn. 13, 2,27.

¹⁴⁴⁷ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 307.

¹⁴⁴⁸ CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 65.

¹⁴⁴⁹ Existe bastante confusión en cuanto al parentesco e identidad de Santiago, y esto se debe tanto a los diversos nombres usados (el Menor, el del Alfeo, el Hermano del Señor, el Justo), como al parecido físico con Jesús. En los evangelios apócrifos llega a aparecer como hermanastro de Jesús al ser hijo del viudo José antes de casarse con María. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 66.

¹⁴⁵⁰ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 362.

hermano de **Pedro**, diremos que suele ser anciano, con pelo largo blanco y barba larga y canosa¹⁴⁵¹.

Otro aspecto que llama la atención es la forma y la posición de la mesa que Ortega ha pintado, cuestión novedosa en el panorama iconográfico, y que, entre otras cosas, puede haber venido por la forma que tiene el ábside donde se ubica la obra, pues tradicionalmente la *Última Cena* se ha representado en formatos rectangulares pero apaisados. En el panorama de la simbología la mesa representa un lugar de encuentro, donde se produce una coincidencia física y espiritual en los hombres civilizados. Muchos momentos importantes del cristianismo se han representado en torno a una mesa (Última Cena, Emaús, etc.)¹⁴⁵². Con relación a la forma en “T” que adopta la mesa, podría hacer referencia a la cruz en “Tau” que, según la tradición, era la señal que se usaba en las puertas antes de la Pascua¹⁴⁵³. Entre los gentiles, simboliza la vida, la felicidad y la salud. Además, entre los primeros cristianos, se cree que en esta cruz murió Cristo¹⁴⁵⁴. Varios significados que probablemente habrá valorado el artista de nuestro mural, aunque también hay que observar que con la prolongación del cuerpo de Jesús se forma una cruz latina.

También es interesante observar la disposición de las manos¹⁴⁵⁵. Como símbolo, la mano sugiere actividad, eficacia, posesión o dominio. También es un símbolo de autoridad y de realeza, por “la plenitud de humanidad” que supone la mano. La variedad de posiciones de este elemento en un cuadro, como en la pintura en la que nos encontramos, puede ser un auténtico lenguaje (recordar *El entierro del Conde de Orgaz*, de El Greco)¹⁴⁵⁶. Sobre este aspecto, Cirlot nos dice que “las posiciones de la mano sobre el cuerpo y las disposiciones de los dedos corresponden, según el esoterismo, a nociones precisas”,¹⁴⁵⁷. Dentro de este lenguaje y simbolismo de las manos y los dedos, enumeremos algunas interpretaciones: los tres dedos extendidos hacen relación a la Trinidad; la mano levantada con la palma hacia fuera simboliza la bendición divina; cubierta con un paño representa respeto; sobre el cuello, significa un sacrificio o un dolor por alguna acción negativa que se ha cometido; sobre el pecho puede simbolizar una actitud reflexiva o un compromiso de honor¹⁴⁵⁸. Por último, hay que recordar que en las comunidades primitivas se rehuía en representar el rostro de Dios, por lo que se hacía mediante una mano saliendo del cielo.

➤ **Pechinas:**

La representación de los cuatro evangelistas en las pechinas de una cúpula es una fórmula muchas veces adoptada a través de la historia iconográfica. Ortega hace uso de esta tradicional manera de representar a los autores de los evangelios.

¹⁴⁵¹ Cfr. Ibídem., p. 307. Este discípulo fue de los primeros apóstoles llamados por Jesús, y predicó en Grecia, donde fue finalmente crucificado. Sus atributos suelen ser la cruz en aspa, pues se supone que en ella fue crucificado, o los peces, por su oficio de pescador. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 63.

¹⁴⁵² Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 275.

¹⁴⁵³ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 101.

¹⁴⁵⁴ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 111.

¹⁴⁵⁵ Véase HALL, James. Op. cit., p. 205, MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 216, y CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., pp. 296-297.

¹⁴⁵⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 262.

¹⁴⁵⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., p. 296.

¹⁴⁵⁸ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 181.

Comencemos por san **Juan**¹⁴⁵⁹, que, como dijimos anteriormente, era el discípulo predilecto de Jesús (Juan 20, 2). Fue el evangelista que tardó más en escribir los evangelios. En su aspecto físico suele haber una diferencia si se le representa como apóstol o como evangelista: como apóstol se le representaba joven e imberbe, y con larga melena; como evangelista, sobre todo en Occidente, se le presenta como un anciano, calvo y con barba blanca¹⁴⁶⁰. Como vemos en nuestra pintura, Ortega se ha decidido por representarle con su aspecto de apóstol.

Su principal atributo es el águila del tetramorfos, el cual para los cristianos es un símbolo de resurrección¹⁴⁶¹. Ortega ha representado al apóstol con dicho símbolo. Hay que añadir que las interpretaciones dadas al águila son diversas; por un lado san Jerónimo nos presenta al águila como símbolo de la ascensión¹⁴⁶²; por otro lado, otros comentaristas interpretan al águila como el ave que vuela más cerca del cielo en relación con la visión de san Juan por la que él mismo se encuentra más cerca de Dios que el resto¹⁴⁶³.



Otros atributos menos usados pueden ser los siguientes: una copa con una culebrilla o dragoncillo, indicando que está envenenada, pues se supone que el evangelista sufrió un atentado con estos elementos; una caldera de aceite hirviendo, reflejando su tortura; una palma de inmortalidad, que se debe a una mala interpretación donde se le suponía inmortal (Juan 21, 22)¹⁴⁶⁴.

Si hablamos de san **Mateo**¹⁴⁶⁵, hay que decir que también tiene una distinción iconográfica si se representa como apóstol o como evangelista. Como apóstol, suele

¹⁴⁵⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 186-199.

¹⁴⁶⁰ Véase *Ibíd.*, pp. 185-186.

¹⁴⁶¹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 30.

¹⁴⁶² Cfr. *Ibíd.*, p. 318.

¹⁴⁶³ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 103.

¹⁴⁶⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 228-229.

¹⁴⁶⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 370-375.

presentarse como recaudador de impuestos, que era su oficio, teniendo al lado una bolsa o una balanza para pesar oro. También le encontramos con una alabarda o lanza, que es el objeto que usaron en su martirio. En cambio si es representado como evangelista, suele ir acompañado de su símbolo del tetramorfos, un ángel o mancebo alado¹⁴⁶⁶, que es como le representa Ortega. Respecto a las diferentes interpretaciones dadas a este atributo, san Jerónimo lo relaciona con la encarnación¹⁴⁶⁷, en cambio otros comentaristas atribuyen el significado de este símbolo al comienzo de sus evangelios, pues empiezan narrando el árbol genealógico de Cristo, comenzando por Adán, el primer hombre¹⁴⁶⁸.

Si queremos disfrutar de un gran ciclo iconográfico pintado sobre este evangelista, un buen ejemplo lo tenemos en los tres lienzos que pintó Caravaggio para San Luis de los Franceses, en Roma. También destacan las pinturas de Mabuse, Veronés, Domenichino, Rembrandt o Poussin¹⁴⁶⁹.



El siguiente evangelista que trataremos será san **Lucas**¹⁴⁷⁰. Sus dos vertientes iconográficas vienen dadas bien por su condición de evangelista, o bien como pintor de la Virgen, aunque su oficio fue el de médico, pero esta variante no fue usada en la iconografía cristiana¹⁴⁷¹.

¹⁴⁶⁶ Véase REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 269-270. y HALL, James. Op. cit., p. 211.

¹⁴⁶⁷ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 318.

¹⁴⁶⁸ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 103.

¹⁴⁶⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 270.

¹⁴⁷⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 262-267.

¹⁴⁷¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 253.

Su atributo es el buey alado, como símbolo de sacrificio y trabajo¹⁴⁷². Sin embargo, existen, como ocurre con los otros símbolos del tetramorfos, otras interpretaciones, como la de san Jerónimo que relaciona al buey con la pasión¹⁴⁷³, o como típico animal de sacrificio, comenzando con el sacrificio del sacerdote Zacarías¹⁴⁷⁴. A veces, como los otros evangelistas, muestra sus escrituras o está escribiendo sobre ellas. En cuanto a la alusión de pintor, viene dada por su gran comunicación con la Virgen, contando con más datos que el resto de los evangelistas, y por eso se le supone que hizo un retrato a María. Este tema ha sido usado por El Greco, Ribalta o Zurbarán¹⁴⁷⁵.



Por último, tenemos a **Marcos**¹⁴⁷⁶, que fue discípulo de san Pedro. Su iconografía se basa casi exclusivamente en su actividad como evangelista, aunque a veces puede llevar un turbante por su labor desarrollada en Alejandría. Su principal atributo es el león, que suele ser alado para diferenciarle del que acompaña a san Jerónimo¹⁴⁷⁷. Precisamente este santo relaciona el león con la resurrección¹⁴⁷⁸. Otra

¹⁴⁷² Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 78.

¹⁴⁷³ Cfr. Ibídem, p. 318.

¹⁴⁷⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 103.

¹⁴⁷⁵ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 253. y HALL, James. Op. cit., p.200.

¹⁴⁷⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 321-327.

¹⁴⁷⁷ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 265.

¹⁴⁷⁸ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 318.

interpretación de dicho animal es relativa al comienzo del evangelio de Marcos, el cual usa las palabras de Isaías para relacionarlas con san Juan Bautista y su predicación en el desierto¹⁴⁷⁹. Es decir, comienza sus escrituras con “la voz que clama en el desierto”,¹⁴⁸⁰.

Obras donde se desarrolla la iconografía de este evangelista las podemos encontrar con Destorrens, Vivarini, Fra Angélico, Durero, Tintoretto, etc¹⁴⁸¹.



• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que hay que resaltar es que nos encontramos ante un experimentado artista de arte religioso y sacro, por lo que conoce con detalle la simbología e iconografía propia de la religión a la que su arte representa. Esto es necesario tanto para la representación de la *Última Cena* como para la plasmación de los cuatro evangelistas.

Si nos referimos al mural del frontis de la capilla repararemos en la principal novedad, que es la forma de la mesa y la novedosa distribución de los discípulos. Ya hemos comentado que probablemente la principal razón por la que el autor se basó en esta composición fuera la forma vertical de su ubicación, cuando normalmente se representaba dicha escena en un rectángulo apaisado. Esto hace que la mesa no se pueda situar como se venía haciendo hasta ahora, por lo que se debía pensar en otra solución. Por otro lado, no tiene mucha importancia que la mayoría de los discípulos se encuentren de perfil, pues el punto de vista y una angulación alta de contrapicado, hace que todas las expresiones de sus rostros se contemplen adecuadamente. Digna de destacar es la imagen de Judas, que además de romper la simetría reinante en la composición, creando más vitalidad en la relación entre las formas, nos propone un

¹⁴⁷⁹ Cfr. Ibídem, p. 206.

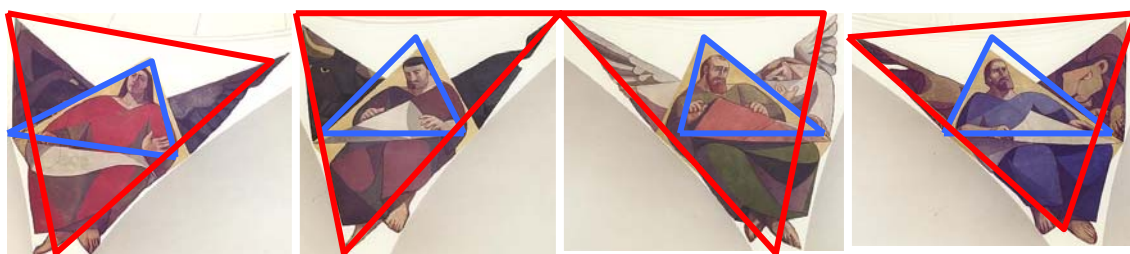
¹⁴⁸⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., p.103

¹⁴⁸¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 265.

cambio de expresión y de semblante, plasmados mediante la posición de su cuerpo, la del brazo y su gesto facial, que es de gran profundidad psicológica.

Otro elemento que destaca es el variado lenguaje de gestos que existe en las manos de los discípulos. Todo el conjunto crea una serie de ritmos sobre la mesa que dan mucho movimiento a la escena, y junto con las posiciones de las cabezas, nos dan una ciclo de expresiones de gran riqueza plástica y humana.

Respecto a los evangelistas, destacar la extrañeza que produce ese recorte tan tajante que hace de cada uno de ellos con su correspondiente animal simbólico y el resto de la pechina. Cada evangelista forma una unidad con elemento iconográfico, formando cuatro grupos, en los cuales predomina el esquema de dos triángulos invertidos: un triángulo invertido está formado por los extremos superiores de cada animal como lado superior y los pies del santo como vértice inferior; el otro triángulo lo forman los extremos de las escrituras apoyadas en las rodillas de cada santo como lado inferior, y la cabeza del santo como vértice superior.



Esquemas bi-trianguulares adoptados en los evangelistas

En ambas pinturas sobresale el tratamiento por planos de todas las formas y espacios. Es curioso como este afán de reflejar plásticamente todos los elementos de la obra mediante una planitud manifiesta se nos presenta como una característica de la mayoría de los murales innovadores estudiados en esta segunda etapa preconiliar. Es una clara dependencia cubista, que de una u otra manera ejerció una gran influencia en la España de posguerra. También en Ortega, el cual tiene una concepción arquitectónica y postcubista, mezclada con la figuración. Analiza la realidad visual para reducirla a elementos básicos, y recomponerlos de manera simplificada. Como dice Ramírez de Lucas, extrae de las “... formas sus planos sustanciales, planificando, en una visión que sin dejar de hacer alusiones al realismo, en cierta manera la geometriza”¹⁴⁸². Sin embargo, esto no hace que su obra pierda espiritualidad, sino que posee su carácter trascendente como corresponde a toda pintura sacra¹⁴⁸³.

Por último subrayar que la integración de sus pinturas en la arquitectura es más positiva en su panel de la Última Cena que en las pechinas, las cuales quedan una poco

¹⁴⁸² RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX. Tomo 10*. Forum Artis. Madrid, 1994, p. 3035.

¹⁴⁸³ Ramírez comenta al respecto que “Manolo Ortega conmueve con su pintura mural religiosa tan limpia, segura, estructurada, precisa, escueta, sin nada accesorio, ascética, como responde a la finalidad a la que tiene que servir: información de determinados sucesos históricos-sagrados, con un mínimo de retórica y un máximo de contenido espiritual”. RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Manuel Ortega. La pintura mural religiosa*. Ars Sacra nº 1. Madrid, abril de 1997, p. 38.

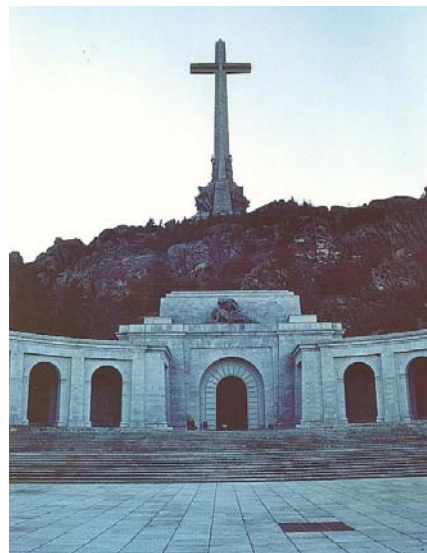
desangeladas. Quizá la razón de esto sea que la cúpula se encuentra sin pintar, por lo que dichas pechinas no se relacionan bien con el resto del casquete elíptico.





PARDO GALINDO, Victoriano

Basílica del Valle de los Caídos
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
- Mosaico en capilla
del Santísimo (1958) -



- FICHA TÉCNICA

Toda la información relativa a este templo ya se ha comentado en el mural que Padrós realizó en el mismo, concretamente en su cúpula, y que anteriormente hemos analizado. Recordemos que el mismo artista también realizó otro mural en el techo de la Sacristía, o también llamada capilla del Descendimiento. Pues bien, en la capilla que se encuentra en la parte opuesta del crucero, la capilla del Santísimo, se encuentra un mosaico en el techo cuyo autor es Victoriano Pardo.

Todo lo que se refiere a conservación e iluminación se encuentra en las mismas condiciones que las obras analizadas de Padrós, ya que están ejecutadas más o menos en los mismos años y con la misma técnica. Por lo tanto pasaremos directamente a la descripción del mural.

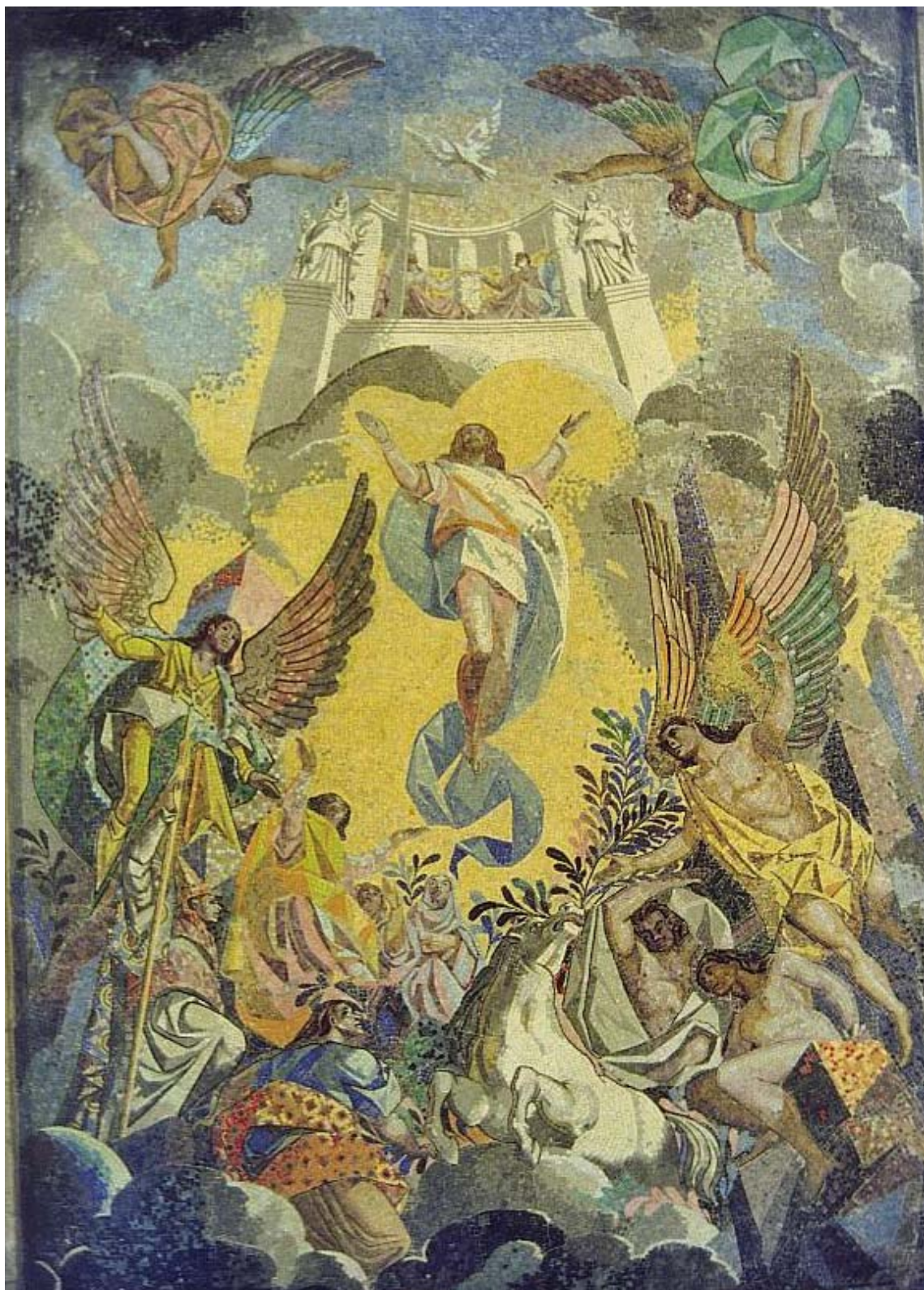
- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

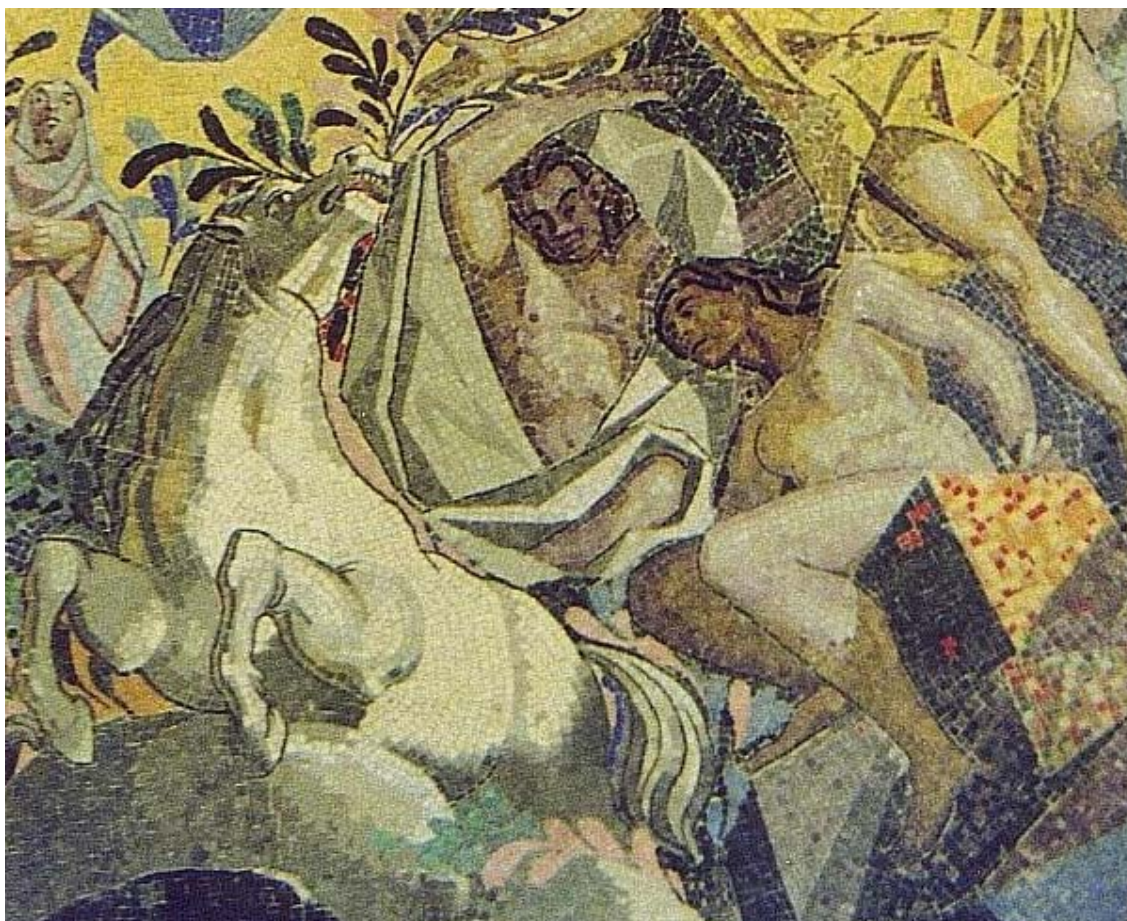
Pardo abordó en este mural un tema clásico en la iconografía cristiana, como es *La Ascensión*, suceso descrito en varias escenas de las Sagradas Escrituras. En estos escritos se narra como Cristo, tras despedirse de sus discípulos, sube a los cielos, generalmente entre una nube que lo oculta parcialmente. Además suele tener la compañía de dos ángeles, que son los que se aparecieron a los apóstoles tras la Ascensión¹⁴⁸⁴.

Generalmente, se presenta a Cristo de cuerpo entero, levitando sobre el monte de los Olivos, a diferencia de la Resurrección, donde se encuentra planeando sobre su sepulcro en el Gólgota. Suele estar de pie, aunque a veces también se le representa sentado en un trono tirado por ángeles.¹⁴⁸⁵

¹⁴⁸⁴ En concreto, el suceso descrito en los Hechos de los Apóstoles cuenta lo siguiente: “... Dicho esto, se fue elevando a vista de ellos por los aires: hasta que una nube le encubrió a sus ojos. Y estando atentos a mirar como iba subiéndose al cielo, he aquí que aparecieron cerca de ellos dos personajes con vestiduras blancas, los cuales les dijeron: Varones de Galilea, ¿qué estáis ahí parados mirando al cielo?, este Jesús, que separándose de vosotros ha subido al cielo, vendrá de la misma suerte que le acabáis de ver subir allá”. Hech. 1, 9-11.

¹⁴⁸⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 604-612. Para ampliar sobre la iconografía clásica de esta tema remitirse al mural que Alcántara realizó en la parroquia de Santa Gema en 1953, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.





Pardo Galindo realiza en su mural una mezcla iconográfica de varios temas. Por un lado, representa en la esquina inferior derecha a Adán y Eva, en representación de nuestros primeros padres. Un caballo blanco separa a esta pareja del resto.

En la parte izquierda se encuentra una figura que representa a la Iglesia, la cual deja Cristo instituida en este crucial momento¹⁴⁸⁶, a la espera de la venida del Espíritu Santo en el suceso que aconteció en Pentecostés. Dicha figura, además de cubrir su cabeza con la tiara típica de los obispos, se apoya con su mano derecha en un báculo rematado con una cruz¹⁴⁸⁷.

En el centro de la parte inferior,

¹⁴⁸⁶ San Lucas describe esta situación: “... Por último les dijo: Id por el mundo: predicad el evangelio a todas las criaturas. El que creyere y se bautizare, se salvará; pero el que no creyere, será condenado. A los que creyeran acompañaran estos milagros: En mi nombre lanzarán los demonios, hablarán nuevas lenguas; cogerán las serpientes; y si algún licor venenoso bebieren, no les hará daño; pondrán las manos sobre los enfermos, y quedarán curados”. Marcos 16, 15-18.

¹⁴⁸⁷ En Oriente, el báculo es recto y está coronado por un globo, una cruz, como en nuestro caso, o una letra T. Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 69.



Pardo ha representado a las Santas Mujeres (la Virgen María, María Magdalena y María la de Cleofás), personajes que suelen representarse tras la Resurrección, con la primera aparición de Cristo. Esta presencia confunde un tanto en la temática desarrollada, y no está de acuerdo con las Escrituras, donde no se nombra para nada a estas Mujeres. También aparece una figura de espaldas, con túnica azul, y la cabeza levemente girada hacia Cristo, en representación de los apóstoles. Toda la escena se encuentra rodeada de ramos de olivo, en referencia al lugar donde aconteció el suceso, el monte de los Olivos. Los ángeles que flanquean estos personajes de la parte inferior se suponen que son los que se aparecieron a los apóstoles tras subir Cristo a los cielos, hecho narrado anteriormente.



Por otro lado, en la parte superior se representa una especie de templo detrás de una gran nube, con escaleras, columnas y efigies a los lados. En dicho templo se ubica la Santísima Trinidad: en sendo tronos aparecen sentados Dios Padre y, a su diestra, Cristo, el cual sujeta con su brazo derecho la cruz de su crucifixión, y encima de sus cabezas se encuentra revoloteando la paloma del Espíritu Santo¹⁴⁸⁸. Este es uno de los

¹⁴⁸⁸ Hay que comentar que no siempre se ha estado de acuerdo en la representación de la Trinidad, tema que ha representado un extenso trabajo teológico entre los Padres de las Iglesias griegas y latinas. Para los Padres griegos sólo el Verbo (El Hijo) puede ser representado, pues su divinidad se ha mantenido al encarnarse en María, con lo que las representaciones del Padre y el Espíritu Santo van en contra de la Iglesia Oriental. En cambio la Iglesia latina sí admite esta representación, basándose, entre otros textos, en la descripción que dan los cuatro evangelistas del bautismo de Jesús: “*Bautizado Jesús, salió el agua y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu santo de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él. Y una voz que salió de entre los cielos: Este es mi Hijo muy amado, en quien me complazco*” (Mt. 3, 16-17). El mismo Jesús refrenda la Trinidad, precisamente antes de su Ascensión, al decir: “*Id,*



tipos de representación de la Trinidad más conocido y popular, de los muchos que se han usado a lo largo de la historia¹⁴⁸⁹, y tiene su fuente en el Salmo 109¹⁴⁹⁰, inspirando ya a las miniaturas medievales en los salterios. Los primeros ejemplares aparecieron en el siglo XII, y en el siglo XV se sumará a la escena la Coronación de la Virgen María, que aparece entre el Padre y el Hijo para ser coronada por ambos¹⁴⁹¹. Por último, otros dos ángeles presiden dicha escena.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Este mural de Pardo combina muy bien con la arquitectura de la basílica, pues usa un estilo grandilocuente que se acerca bastante al sentido grandioso que intenta transmitir todo el conjunto del templo. La manera de disponer a los personajes, así como la composición usada hacen que la obra cobre un sentido de la monumentalidad muy apropiado para el entorno que ocupa. Además, el hecho de usar la técnica del mosaico impone una unidad de planteamiento en todos los murales de la basílica, ya que el de la capilla del Descendimiento así como el de la cúpula, ambas obras de Padrós, están

pues, y haced discípulos a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo” (Mt. 28, 19). Probablemente Pardo Galindo se inspiró en esta cita para la visión de su obra.

¹⁴⁸⁹ Muchos han sido las diferentes imágenes iconográficas de la Trinidad: la Trinidad antropomorfa, la Trinidad trifacial, la Trinidad paternitas, el Trono de Gracia, la Compasio Patris y otras representaciones simbólicas. Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., p. 270-273.

¹⁴⁹⁰ Dicho Salmo reza así: “*Dijo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi diestra hasta que ponga tus enemigos por escabel de tus pies...*”. Salmo 109, 1.

¹⁴⁹¹ Cfr. Ibídem, p. 273. Este tipo iconográfico tuvo gran profusión en la pintura, y podemos ver una muestra de ello en los murales que Roa realizó en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

realizados con el mismo material. A esto hay que añadir que, de alguna manera, hay cierta innovación en cuanto a la iconografía empleada en la totalidad de la composición, pero siempre respetando la simbología tradicional de cada elemento usado.

Sin embargo, aunque esos aspectos son positivos no podemos dejar de lamentar que el planteamiento plástico de la obra tiene un carácter demasiado conservador. El estilo usado va de acuerdo con el gusto académico oficial que imperaba en el país por aquella época, lo cual no quiere decir que la vanguardia artística no existiera, pues por estos años comenzaba a despertar de un largo letargo producido por la guerra y sus consecuencias posteriores.

Por otra parte hay que destacar que, ya a principios de los años cincuenta, algunos miembros de la Iglesia apostaron por introducir este arte vanguardista en los templos, como ya se venía haciendo en muchos lugares de Europa desde varios años antes. Pero, evidentemente, este mural no es un ejemplo de esta actitud, sino, más bien, todo lo contrario. Desgraciadamente, hay que reconocer que una gran mayoría de los integrantes de la Iglesia seguía pensando, de acuerdo con el régimen gobernante, que un arte académico, cercano al arte clásico que tantas glorias había dado al arte español, era el estilo más adecuado para el arte sacro, postura que desde el siglo pasado ha llevado a una profunda degradación al arte religioso en general.



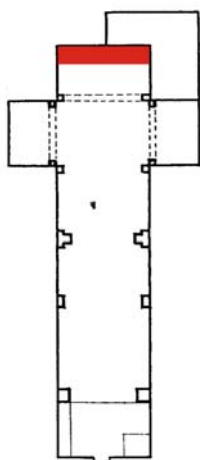


ORTEGA, Manuel

Parroquia Santiago Apóstol
C/ Mayor s/n –
VILLAVICIOSA DE ODÓN
- Fresco en presbiterio (1958) -



• FICHA TÉCNICA



Este edificio ha sufrido diversas restauraciones a lo largo de su existencia. Su construcción data aproximadamente de los años 50, ampliándose veinte años más tarde. El ábside sufrió algunas grietas durante los años 90, por lo que el mural de Ortega se rajó; esto hizo que el propio artista restaurara parte de su obra, en 1996 aproximadamente, y se pusieran unas guías en dichas grietas para comprobar si el defecto de construcción se ampliaba, además de unos tensores de sujeción para procurar parar la deformación. El templo sufrió su última restauración durante el año 2001.¹⁴⁹²

El mural se ubica en la totalidad del presbiterio del templo, y se realizó con la técnica de la pintura al fresco. Su conservación es buena, si exceptuamos la rajadura que sufre en su parte derecha, defecto disimulado por el autor de la mejor manera posible. Hay que decir que el color se encuentra un poco apagado, no sabemos si a causa del tiempo o a decisión propia del autor. La iluminación es muy pobre, y los focos que tiene el templo son muy



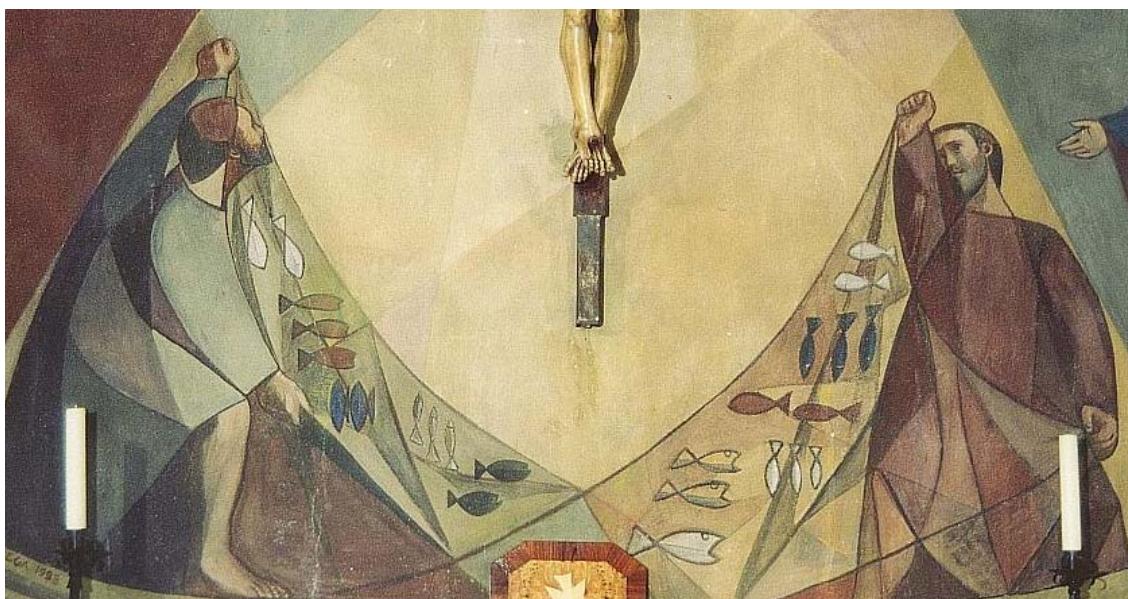
¹⁴⁹² La información aquí plasmada ha sido transmitida por el actual párroco de la iglesia.

poco potentes para iluminar la gran superficie que ocupa el mural, con lo que todo queda en una penumbra que no permite contemplar la obra debidamente.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural de Ortega está dedicado a los milagros, además de a la figura que da nombre a la parroquia, *Santiago Apóstol*. En la parte central se encuentra ubicada una talla de Cristo crucificado, de época anterior, y que el autor debió de respetar por deseo de la comunidad.

Los diversos milagros que se plasman en la obra son la *Pesca Milagrosa*, la *Curación de los ciegos de Jericó*, las *Bodas de Caná*, la *Curación del ciego de Nacimiento*, y todo ello presidido por *Pentecostés*. Hay que decir que los milagros, contemplados bajo una mentalidad bíblica, son “signos” para que el pueblo reflexione sobre la voluntad de Dios; en los Evangelios sirven para hacer ver y resaltar la condición divina de Cristo, lo cual no era nuevo pues en la Antigüedad ya se usaban como signo y prueba de la divinidad, además de resaltar la humanidad y la piedad a los enfermos que poseía Jesús, el cual no quiso hacer demasiada publicidad de sus milagros. Éstos se pueden clasificar en tres categorías: alimentarios, de curaciones y de resurrecciones.¹⁴⁹³



Comencemos por el tema que ocupa el centro del mural, la *Pesca Milagrosa*, milagro que se narra en el evangelio de Lucas (5, 1-11)¹⁴⁹⁴, y en el cual se cuenta como Cristo, tras subirse a la barca de Pedro a predicar a la gran multitud de gente que estaba en la orilla del lago de Genesaret, tras acabar le dijo al apóstol y a Andrés que echaran

¹⁴⁹³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 375-377 y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 256.

¹⁴⁹⁴ En concreto, parte de este relato dice así: “... Acabada la plática, dijo a Simón: *Guía mar adentro, y echad vuestras redes para pescar. Replicóle Simeón: Maestro, toda la noche hemos estado fatigándonos, y nada hemos cogido: no obstante, sobre tu palabra echaré la red. Y habiéndolo hecho, recogieron tan grande cantidad de peces, que la red se rompía. Por lo que hicieron señas a los compañeros de la otra barca que viniesen y les ayudasen. Vinieron luego, y llenaron tanto de peces las dos barcas, que faltó poco para que se hundiesen...*”. Luc. (5, 4-7). El evangelista Juan (21, 1-8) sitúa el episodio tras la crucifixión, formando así parte de las apariciones de Cristo a sus apóstoles. Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 201.

las redes para pescar, pero éstos dudaron, pues se habían pasado toda la noche sin coger nada. Tras echar las redes al agua la red se llenó de tantos peces que tuvieron que llamar a Santiago y Juan, los cuales faenaban en otra barca cercana, para que ayudaran a subir la abundante captura. Desde ese momento, Cristo les nombró pescadores de hombres. Dentro de la simbología cristiana, la Barca de Pedro alude a la salvación de los hombres entre las tempestades pecaminosas¹⁴⁹⁵. Hay que resaltar la manera que ha tenido Ortega de representar los peces, agrupados en conjuntos de dos o tres ejemplares, y resueltos de una forma muy geométrica y simplificada, como todos los elementos que componen la escena.



En la parte derecha de la escena anterior se sitúa el milagro de las *Bodas de Caná*, milagro del tipo alimentario, y por ello muy propio como ilustración en los refectorios de los monasterios. Mencionada sólo por san Juan¹⁴⁹⁶, se piensa que el suceso que acontece es la propia boda del evangelista con María Magdalena. En la lectura se cuenta cómo Jesús transforma unos cántaros de agua en vino, ante la falta de dicho líquido en la boda a la que asistía junto a su madre, la Virgen María. Para los teólogos de la Edad Media dicho milagro tenía tres interpretaciones diferentes: por un lado, como símbolo eucarístico, si se toma el suceso como figura de la Eucaristía, asociándolo así con la *Multiplificación de los peces*; por otro, como símbolo del matrimonio entre Cristo y la Iglesia, al sustituirse, por medio de Jesús, el agua de la Antigua Ley con vino del Evangelio, es decir, se produce el cambio de la

Sinagoga por la Iglesia; por último, como símbolo de las seis Edades del Mundo, a causa de las seis tinajas usadas para la transformación, y que corresponderían a las seis épocas que precedieron a Cristo, a saber, *Adán, Noé, Abraham, David, Jeremías y san Juan Bautista*. Para muchos autores actuales, el milagro indica la atención de Jesús por los pequeños detalles y la naturalidad para compartir goces sencillos con el pueblo¹⁴⁹⁷.

¹⁴⁹⁵ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 71.

¹⁴⁹⁶ En concreto el relato dice así: “Tres días después se celebraron una bodas en Caná de Galilea, donde se hallaba la madre de Jesús. Fue también convidado a las bodas Jesús con sus discípulos. Y como viniese a faltar el vino, dijo a Jesús su madre: No tienen vino. Respondióle Jesús: Mujer, ¿qué nos va a mí y a ti?, aún no es llegada mi hora. Dijo entonces su madre a los sirvientes: Haced lo que él os dirá. Estaban allí seis tinajas de piedra, destinadas para las purificaciones de los judíos; en cada una de las cuales cabían dos o tres metretas. Díjoles Jesús: Llenad de agua aquellas tinajas. Y llenáronlas hasta arriba. Díceles después Jesús: Sacad ahora en algún vaso, y llevadlo al maestresala. Hiciéronlo así. Apenas probó el maestresala el agua convertida en vino, como él no sabía de dónde era, bien que lo sabían los sirvientes que lo habían sacado, llamó al esposo, y le dijo: Todos sirvan al principio el vino mejor; y cuando los convidados han bebido ya a satisfacción, sacan lemas flojo: tú, al contrario, has reservado el buen vino para lo último...” Jn. (2, 1-10).

¹⁴⁹⁷ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 64.

La iconografía tradicional tiene diversas variantes a la hora de representar esta escena, apareciendo muchas veces como una cena que recuerda a la *Santa Cena*. Los invitados suelen presentarse en torno a una mesa de media luna, y los esposos se cubren la cabeza con coronas. Cristo y la Virgen figuran entre los invitados, acompañados a veces por san José y algunos apóstoles. Los cántaros que acogen el agua suelen tener en su forma influencia de las ánforas romanas (acabadas en punta para clavarlas en la arena), o también se representan como hidras de fondo plano. Con relación a los momentos del milagro más representados, suelen ser dos: la bendición del agua por Jesús, o la prueba del vino por el maestresala.¹⁴⁹⁸ Como podemos comprobar, Ortega elige un momento novedoso, pues sólo nos presenta a la figura de María con la jarra para servir el vino, y los cántaros al lado, todo con un claro sentido simbólico y alegórico al milagro en cuestión. Con esto, Ortega estaría apoyando la opinión de algunos autores que consideran que este suceso puede ser un símbolo de la Virgen María, pues la presencia del vino se puede relacionar con la sangre del Redentor, su hijo Jesús¹⁴⁹⁹.

En la parte izquierda de la *Pesca Milagrosa*, se halla la figura de Santiago Matamoros encima de su caballo blanco. Recordamos que esta imagen recuerda una visión del rey Ramiro I, por la cual contempló al santo derrotando a los moros, visión que le ayudaría más tarde para conseguir la victoria en la batalla de Clavijo¹⁵⁰⁰. Cuando el santo se representa de forma ecuestre, como nuestro mural, tiende a confundirse en España por el emperador Constantino triunfando sobre los paganos, pero el santo suele llevar un estandarte o enseña con la cruz de Santiago¹⁵⁰¹, como ha representado



¹⁴⁹⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 377-381.

¹⁴⁹⁹ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 321.

¹⁵⁰⁰ Esta leyenda se difundió por las cruzadas en la Reconquista, así como por la Orden de Santiago. Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la parroquia de Santa Rita en 1959, y al fresco de Justo Garrido en la parroquia de San Juan Bautista en los años 50, obras analizadas en esta tesis doctoral.

¹⁵⁰¹ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Op. cit., p. 177.

correctamente Ortega a la izquierda de la figura.

En la parte inferior derecha del mural, se representa el milagro de la *Curación del ciego de Nacimiento*, suceso narrado por san Juan (9, 1-7)¹⁵⁰² donde se cuenta como Jesús cura a un ciego tras posar sobre sus ojos una masilla hecha con tierra y su propia saliva. Los teólogos interpretan este gesto como símbolo de curación del género humano, cegado desde el nacimiento de Adán, y vuelto hacia la luz por gracia del Redentor. La iconografía clásica suele desarrollar dos escenas diferentes: algunas veces, el ciego, de pie o arrodillado, se presenta a Jesús, el cual le aplica el ungüento en los ojos; otras, el ciego se encuentra lavándose sus ojos en una piscina, y arrojando el bastón por su inutilidad.¹⁵⁰³ En una u otra escena el ciego se representa como un hombre con andrajos de mendigo y con un palo o vara, estando en ocasiones acompañado por un niño que le guía¹⁵⁰⁴.



En la parte inferior izquierda nos encontramos con tres figuras que dudamos del milagro que simbolizan, aunque finalmente nos hemos decidido por la representación de la *Curación de los dos ciegos de Jericó*, que es una variante del milagro anterior narrada por san Mateo¹⁵⁰⁵, considerado también por diversos autores como un duplicado de la curación del poseído de Gerasa.¹⁵⁰⁶ También la pintura podría aludir a la *Curación del sordo y el tartamudo*, suceso narrado por san Marcos (8, 31-37), y que prefigura la purificación de los labios del profeta Isaías, el cual dibuja un serafín con un carbón encendido en su boca¹⁵⁰⁷. Pero es probable que represente el primer milagro, pues la posición de la figura posterior guiándose en el camino al posar su mano sobre el hombro de la figura que tiene delante le delata como un posible ciego.

¹⁵⁰² En concreto, parte del texto dice así: "... Así que hubo dicho esto, escupió en tierra, y formó lodo con su saliva, y aplicó sobre los ojos del ciego, y díjole: Anda, lávate en la piscina de Siloé (palabra que significa El Enviado). Fuese, pues, y lavóse allí, y volvió con vista". Jn. (9, 6-7)

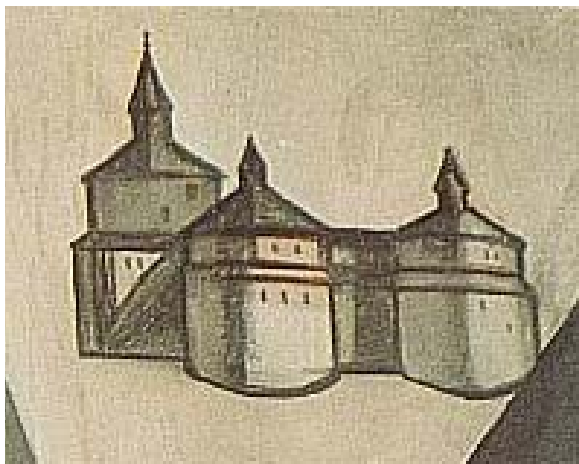
¹⁵⁰³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 387-388.

¹⁵⁰⁴ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 83.

¹⁵⁰⁵ El texto dice lo siguiente: "Al salir de Jericó, le fue siguiendo gran multitud de gentes, y he aquí que dos ciegos, sentados a la orilla del camino, habiendo oído decir que pasaba Jesús, comenzaron a gritar, diciendo: ¡Señor! ¡Hijo de David!, ten compasión de nosotros. Y las gentes los reñían para que callasen. Ellos, no obstante, alzaban más el grito, diciendo: ¡Señor! ¡Hijo de David! Apíadate de nosotros. Paróse Jesús, y llamándolos, les dijo: ¿Qué queréis que haga? Señor, le respondieron ellos, que se abran nuestros ojos. Movido Jesús a compasión, tocó sus ojos. Y en él mismo instante vieron, y se fueron en pos de él". Mt. (21, 29-34).

¹⁵⁰⁶ Mr. 5, 1-20 y Mt. 8, 28-34. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 388-389.

¹⁵⁰⁷ Véase ibídem, p. 389.



a la vigilancia¹⁵⁰⁸. También puede significar protección, relacionándolo con la Jerusalén celeste¹⁵⁰⁹.



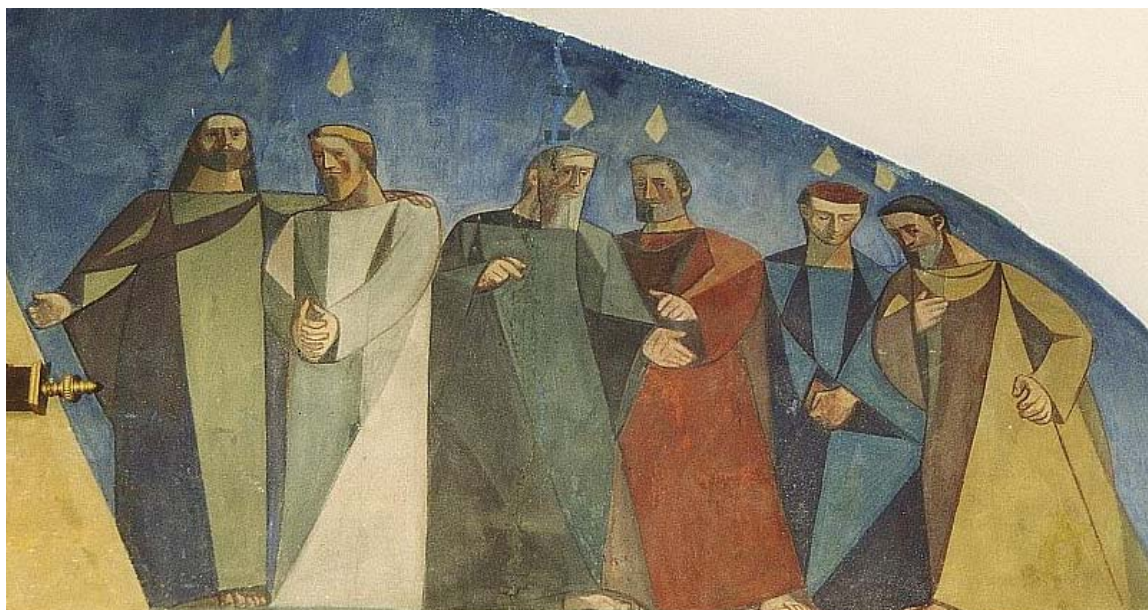
Por último, en la parte superior, y abarcando la totalidad de la extensión del mural, nos encontramos con los doce apóstoles, separados en dos grupos, con lenguas de fuego encima de sus cabezas, signos propios de la representación de *Pentecostés*. Los apóstoles se presentan solos, sin la Virgen María, hecho que es muy frecuente en la iconografía cristiana tradicional, pues no hay claridad en las escrituras (Hechos 2, 1-4) respecto a su presencia¹⁵¹⁰. Un elemento que siempre suele aparecer es el Espíritu Santo, pues de Él manan los rayos con la emisión de las lenguas de fuego, pero Ortega ha decidido suprimirlo por quedar suficientemente simbolizada la escena sólo con los doce apóstoles, lo cual puede tener una doble significación, pues para los cristianos medievales ésta escena representaba a la Iglesia triunfante en sus fases militante y purgante¹⁵¹¹.

¹⁵⁰⁸ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 132.

¹⁵⁰⁹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 89.

¹⁵¹⁰ Para ampliar sobre este tema remitirse a los murales que Stolz realizó en la iglesia del Espíritu Santo en 1943, y al de Rodríguez Valdivieso en la iglesia de Belvís del Jarama en 1951, ambas obras analizadas anteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁵¹¹ Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 128.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo principal a destacar en este mural es el tratamiento que hace Ortega del espacio compositivo. Su división por planos le hace destacarse como uno de los artistas más prolíficos dentro del arte religioso con un estilo post-cubista, y una esquematización tajante del espacio, que afecta por igual a figuras y fondo, llegando a fundirse en un mismo elemento plástico; las líneas del fondo se integran con las de las figuras y viceversa, en un juego de formas cerradas y abiertas que crea un lenguaje entre los volúmenes en un espacio único, donde todo debe encajar por igual. Lógicamente, existe una forma dominante en la composición, y es el triángulo central que abarca tanto a la talla del crucificado como al milagro de la pesca, solución ya repetida por el mismo autor en el mural que se estudió en la parroquia de Navas del Rey. El resto del espacio funciona de forma simétrica, compensando los pesos con masas similares.

Por otro lado, hay que destacar la profesionalidad de este autor con los temas religiosos, realizando para ello un gran ejercicio de síntesis en sus obras, de forma que puede abarcar gran cantidad de temas con sencillas formas simbólicas y alusivas a diferentes escenas de importancia dentro de la iconografía cristiana tradicional; su innovación para juntar diversos hechos en una sola obra, es de especial relieve, y todos sus murales alcanzan un nivel narrativo de especial importancia para el pueblo en general. Incluso Ortega llegó a recluirse algún tiempo en el seminario, junto al párroco de entonces, para ejecutar esta obra. Sin embargo, hay que decir que al colocar dichos murales tras los altares, y de una forma tan evidente cubriendo la totalidad de los presbiterios, no llega a respetar las normas litúrgicas, pues la distracción de los fieles durante el desarrollo de la liturgia a causa de estas obras puede ser problemática.

En cuanto a la integración del mural con la arquitectura que lo rodea es buena, pues en la construcción no hay nada que haga competencia ni visual, ni plástica o artística con dicha obra. La arquitectura interior de este templo es muy sobria, y todos los muros están revestidos de blanco, excepto algunos zócalos y columnas que están recubiertos de piedra; éstos son los únicos colores de esta iglesia, por lo que el colorido del mural llena de vida un templo que por sí solo es muy anodino. Se podría incluso decir, que el mural da un verdadero carácter religioso al lugar, constituyendo la pieza más destacable de

todo el templo. Por último, hay que resaltar la importancia de este tipo de obras, dentro de los años 50, en el arte sacro español, ya que sus antecedentes durante todo el siglo XX, e incluso los más cercanos de los años 40, dejaban mucho que desear, y no presagiaban reacción alguna ni por parte del clero ni por parte de los artistas, con un gran número de obras de penosa calidad y que no auguraban ningún futuro prometedor. Sin embargo, autores como Ortega, sin llegar a entrar en las vanguardias artísticas del momento, supieron crear un estilo propio, usando una figuración post-cubista, que llegaba al pueblo de una manera más moderna y afín con su tiempo, a la vez que innovaba y daba luz dentro de un terreno que, como hemos podido comprobar, estaba completamente muerto en la década anterior. Con este tipo de obras se podía empezar a pensar en la tan ansiada renovación del arte sacro, aunque todavía hacía falta más valentía y vanguardismo en las propuestas, pero hay que reconocer que por estos años se hacía difícil introducir estos conceptos en una Iglesia que, aunque con algunos miembros que ya pensaban en una necesaria renovación, seguía anclada en el pasado, sobre todo artístico.



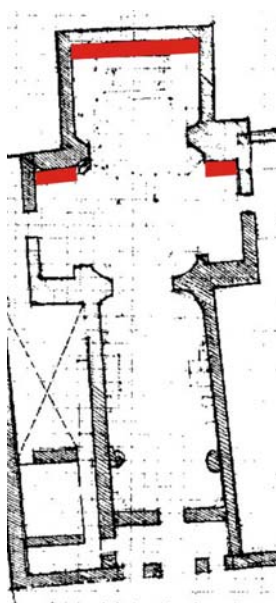


ALDERÓN, Fernando

Monasterio de la Inmaculada Concepción
Plaza Duquesa de Alba - LOECHES
- **Frescos en presbiterio**
y laterales (1958-61) -



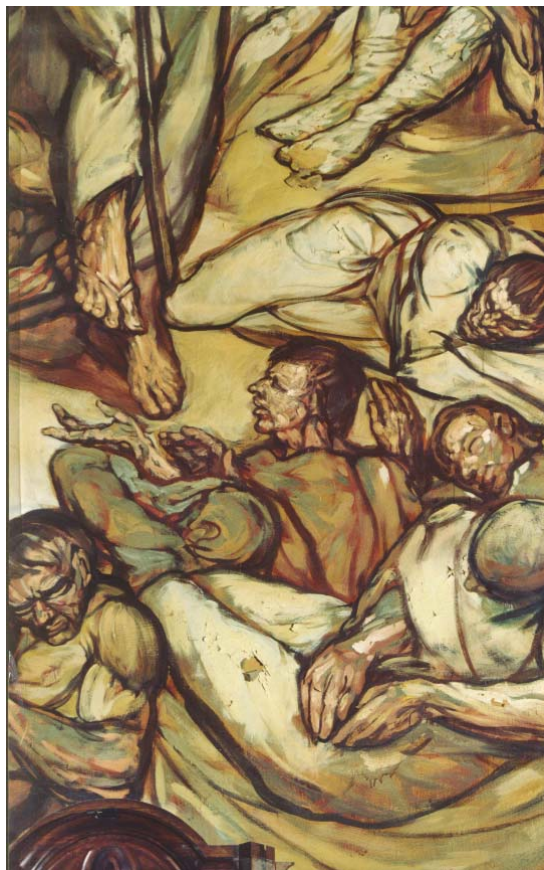
• FICHA TÉCNICA



Este monasterio es una de las mayores joyas histórico-artísticas del pueblo de Loeches, y fue fundado en 1640 por el Conde-Duque de Olivares, con la asistencia de Felipe II y su familia. Es de estilo barroco, y se asemeja mucho al de la Encarnación de Madrid. Desde su fundación este convento alberga una comunidad de monjas dominicanas, dado que el Conde-Duque era descendiente del santo Domingo de Guzmán. Los restos de su fundador se encuentran enterrados debajo del altar, y el de sus familiares en una cripta subterránea. En la entrada, adosada a la nave principal, se encuentra también el Panteón de los duques de Alba.

En el interior, la iglesia tiene planta de cruz latina con una sola nave. Los techos están ricamente

ornamentado al estilo barroco, y las pinturas de Calderón, tres murales, se encuentran tras el altar, cubriendo la totalidad del presbiterio, y en los muros laterales del crucero. La técnica de todos es la pintura al fresco, y su estado de conservación es desigual, encontrándose en peor estado el mural al lado del Evangelio, con desprendimientos importantes de pintura debido a diversas humedades. El resto de los murales no presentan este estado tan peligroso, y se conservan mejor, aunque la luminosidad de los colores en todos es bastante buena. La iluminación natural de las pinturas es correcta, mejor en los laterales, pero no cuentan con ningún tipo de iluminación artificial, por lo que su contemplación al anochecer es muy pobre.



- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Los tres murales de Calderón tienen tres temáticas diferentes: en el presbiterio nos encontramos con una obra inspirada en *El sueño de Felipe II*, y tiene a santo Domingo como personaje principal; en el lado del Evangelio se encuentra representado *Santiago Apóstol* como peregrino; en el lado de la Epístola Calderón pintó una representación de la *Sagrada Familia*.





se significa como sostén del pastor y del peregrino, simbolizando el eje del mundo. También se relaciona con el fuego, la fertilidad y la regeneración, así como con la liturgia, pues en los primeros tiempos fue muy usado por los hebreos como bastón de mando, como también lo fue por los discípulos cuando consumían carne en la Eucaristía¹⁵¹². Entre los diversos atributos de santo Domingo¹⁵¹³, como el libro de su regla o un lirio, también podemos encontrarnos con un sol o una estrella sobre su frente, en el pecho o encima de su cabeza¹⁵¹⁴, como la colocó Calderón en su mural. Además, la estrella de ocho picos recuerda al octógono, emparentado con la nueva creación y con la resurrección¹⁵¹⁵.

MURAL CENTRAL:

Este mural fue iniciado por Calderón en 1960 y mide 15 x 7 metros. Lo primero que destaca con fuerza es la figura de *santo Domingo de Guzmán*, fundador del templo y, como hemos dicho anteriormente, familiar del Conde-Duque de Olivares,. La figura del santo se encuentra levitando en medio de un gran conjunto de figuras celestiales, formando un conjunto de estilo un tanto manierista, recordando al Juicio final de Miguel Ángel, pero de una composición más barroca, siguiendo el estilo del templo; realmente, las figuras que acompañan al santo simulan una vorágine de santos, con la mayoría de los cuerpos retorcidos, de gran impacto visual.

El santo sostiene en su mano izquierda un bastón, elemento que contiene diversas interpretaciones simbólicas: por un lado, puede ser el símbolo del tutor, del maestro en la iniciación, es decir, funciona como bastón de mando; por otro, también



¹⁵¹² Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 71.

¹⁵¹³ Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural cerámico que Pascual de Lara realizó en el Convento Nuestra de Atocha en 1952, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

¹⁵¹⁴ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 89 y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., pp. 127-128.

¹⁵¹⁵ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 154.

En la parte inferior izquierda, encontramos una amplia representación de la Iglesia, con alguna presencia de las autoridades del momento, observando la escena que se desarrolla en las alturas, con gestos serios y de concentración. En la parte inferior derecha, se encuentra el grupo de la nobleza relacionada con el convento, donde se reconoce al propio Conde-Duque de Olivares, así como a los últimos y actuales Duques de Alba.



A la izquierda del santo, un numeroso grupo de cuerpos celestiales lleva en volandas a *Cristo crucificado*, y a la derecha a la *Virgen del Rosario*, relacionada con santo Domingo por su devoción, además de por el propio rosario. Hay que recordar que uno de los temas clásicos de la iconografía cristiana ha sido la representación de la Virgen del Rosario con la santísima Trinidad y los Santos. En estas escenas se narra la invocación de la Virgen a todos los santos tras rezar el rosario: recordemos que la manera más extendida de recitar el rosario es invocando primero la encarnación de Cristo, luego su Pasión, y, por último, a la Virgen, los santos y, a veces, la santísima Trinidad. A esto hay que añadir que, antiguamente, todos los santos formaban parte del cortejo suplicante de la Virgen del Rosario.¹⁵¹⁶

Como podemos comprobar, Calderón ha realizado una interpretación personal de toda la iconografía tradicional sobre ésta Virgen, aunque también se ha debido fijar en la clásica representación de la Virgen en general, rodeada de santos y donantes, conjunto del que se pueden encontrar

¹⁵¹⁶ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., pp. 299-305.



referencias desde tiempos remotos: ya en la Edad Media y en el Renacimiento se representaba esta escena en los retablos, aunque las figuras aparecían separadas por los inevitables paneles; durante los siglos XIV y XV se convierte ya en una representación unificada, conocida como “*Sacra Conversazione*”. En estas escenas un numeroso grupo de santos, de pie o de rodillas, aparecía alrededor de la Virgen, la cual se encontraba en un trono con el Niño, o en el momento de la Asunción o la Coronación. Los santos solían ser de diversas edades y épocas. Además, el patrón de la Iglesia donde se realizaba la obra, la orden monástica responsable del lugar o la propia ciudad podían justificar la presencia de un determinado santo en estas escenas; las obras encargadas por las órdenes monásticas solían incluir a su fundador o a los demás santos de la orden. En este punto hay que recordar las pinturas votivas, es decir, las donadas a una Iglesia, a un monasterio o a una institución de caridad como acción de gracias por algún favor recibido del cielo;

cuando esto es así, en la representación anterior también aparece el donante con su familia de rodillas junto al patrón, siendo las causas más comunes para realizar estos encargos la salvación de la peste, una victoria militar o la liberación de algún tipo de cautividad que se haya sufrido.¹⁵¹⁷

Aunque también se evidencia que Calderón ha podido tomar parte de su inspiración en la clásica representación de la *Asunción*, donde la Virgen es llevada al cielo por un grupo de ángeles; normalmente, en esta escena encontramos a la Virgen flotando en el aire, de pie o en un trono, transportada por un coro de ángeles, frecuentemente con instrumentos musicales. La Virgen suele tener las manos unidas, en actitud de oración,



¹⁵¹⁷ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 322-323.

o también se puede encontrar con los brazos extendidos mirando extasiada hacia arriba, donde Dios Padre espera su llegada en lo alto.¹⁵¹⁸ Calderón, como podemos comprobar, también representa en la parte superior a Dios Padre, con unos ángeles sosteniendo el Santo Libro.

MURAL EN EVANGELIO:

Este mural lateral fue ejecutado por el autor en 1961, midiendo 7 x 3 metros, y está dedicado al apóstol Santiago en su función de peregrino. Hay que recordar que este santo, además de cómo apóstol o peregrino, también se puede presentar como Santiago Matamoros, representaciones que hemos analizados en otros murales¹⁵¹⁹. En lo que respecta a su representación como peregrino, empezó a aparecer en la iconografía tradicional del siglo XIII en adelante. Su vestimenta consta de una manta de peregrinos, calzado con unas sandalias¹⁵²⁰ y con un sombrero de ala ancha. Del bastón le suele colgar un morral o una calabaza con agua, y su atributo principal es la concha de vieira¹⁵²¹, que se coloca en su sombrero o en el morral anteriormente citado. La leyenda cuenta que tras llegar el cadáver del santo a Padrón, en Galicia, le enterraron en el palacio de Lupa, que era una mujer pagana convertida al cristianismo. Esta supuesta tumba fue descubierta en el siglo X, y su lugar se llamó Santiago de Compostela, enclave que en el siglo XI fue consagrado como lugar de peregrinación, llegando a alcanzar tanta popularidad en esta función que sólo es superado por Jerusalén o Roma.¹⁵²²

En el mural que nos ocupa, Santiago simula una peregrinación celestial, sosteniendo con la mano derecha una vara rematada con una cruz y con la



¹⁵¹⁸ Cfr. Ibídem, p. 52.

¹⁵¹⁹ Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la parroquia de Santa Rita en 1959, y al fresco de Justo Garrido en la parroquia de San Juan Bautista en los años 50, obras analizadas en esta tesis doctoral..

¹⁵²⁰ En la iconografía tradicional las sandalias son un signo de elevación espiritual, así como símbolo de autoridad cuando formaba parte del vestuario de un obispo. Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 211.

¹⁵²¹ La concha suele significar dentro de la simbología un retorno a la vida, pues su forma ahuecada lo relaciona con la sepultura donde se da el segundo nacimiento del individuo, el espiritual. Por esta razón, en los sepulcros de los primeros cristianos simbolizaba la fe y creencia en la resurrección. Cfr. ibídem, p. 141.

¹⁵²² Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 279-280.

concha de vieira colgando, y levantando la mano izquierda bendiciendo a las personas que se encuentran en su camino. En la iconografía tradicional, la peregrinación, además de representar un viaje para venerar algún lugar sagrado, se adjudica dos tipos de valores: por un lado, se asume como una condición previa para el acceso a lo sagrado; por otra, representa un símbolo de la vida misma, entendida como una peregrinación hacia un estado mejor. Por estas dos razones, la peregrinación a los santos lugares siempre se toma como anticipo o símbolo de la salvación.¹⁵²³

MURAL EN LA EPÍSTOLA:

Este es el primer mural que pintó el autor en este templo, en el año 1958, y tiene las mismas medidas que el de Santiago, ubicado en el lateral contrario, 7 x 3 metros. En esta pintura, Calderón representó a la Sagrada Familia, rodeada de un gran grupo de ángeles y figuras celestiales. Hay que recordar que éste es un tema tardío en el arte cristiano, ya que no empezó a aparecer hasta el siglo XV. La escena puede presentarse de varias maneras: la Virgen y el Niño con san Juan, la Virgen y el Niño con santa Ana, la familia de santa Ana o, como en nuestro mural, la Virgen y el Niño con san José. El culto a san José también comenzó a aparecer tarde, a partir del siglo XV, y en sus principios el santo aparecía con rasgos de hombre joven. También hay que decir que el tema de la Sagrada Familia es comparado algunos, como los jesuitas, con la Trinidad celestial.¹⁵²⁴

Hay que destacar en la parte inferior el grupo que está adorando a la Familia, ofreciendo diversos presentes, a imitación de la escena de la Adoración de los Pastores o los Magos en la Natividad. Por otra parte, en la parte



¹⁵²³ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p 295.

¹⁵²⁴ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 324-325.

superior Calderón ha representado a Dios Padre, como si con su presencia quisiera bendecir la escena.



Representación de Dios Padre (Mural de la Epístola)

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Calderón realizó para este lugar tres murales con mucha fuerza expresiva, y acoplados en su estilo con la arquitectura del templo. De ahí que las pinturas tengan cierto sabor barroco que, aunque consiguen una plena integración con la construcción interior del templo, no representa una obra acorde con el tiempo en el que se ha realizado. Es el problema que se encuentran muchos artistas a la hora de realizar alguna intervención plástica en iglesias con una arquitectura de otra época; muchos se deciden por realizar una creación comprometida con su tiempo, en cambio, otros intentan acoplar su obra en el templo con una obra totalmente desfasada en el tiempo, anacrónica. Este último caso es por el que decidió optar Calderón, con una pobre aportación para el arte sacro del momento, donde ya se habían realizado durante los años cincuenta algunas intervenciones muy válidas que permitían augurar esperanzas en este terreno. Pero si miramos esta obra, nos daremos cuenta que representa un paso atrás, pues las ansias de muchos eclesiásticos por acercar el arte contemporáneo a la Iglesia se ve frustrada con este tipo de acciones, donde para conseguir una integración total del mural con la arquitectura se recurre a copiar de alguna forma un estilo pasado, ya caduco y sin ningún atractivo ni interés, sobre todo si nos fijamos en la vanguardia artística del momento.



Sin embargo, la calidad técnica de estas pinturas, unida a las innovaciones iconográficas que el autor ha introducido en las diferentes temáticas tratadas, añaden un cierto interés, sobre todo por el impacto visual que provocan al contemplarlas. Su resultado de conjunto resulta atractivo, y los diferentes movimientos compositivos que desarrollan la gran cantidad de figuras que ocupan los tres murales, dan mucha vida y energía a los diferentes lugares donde se ubican. Aunque bien es verdad, como hemos comentado en otras obras, que el mural central no debería tener tanto protagonismo en una zona como el altar, pues ya las normas litúrgicas existentes recomendaban otro tipo

de creaciones, no tan narrativas, que distrajeran menos la atención del pueblo durante la celebración eucarística.

Por supuesto, este mural tuvo grandes defensores entre algunos críticos y artistas del momento, como es el caso de Pancho Cossío, que escribía este entusiasta artículo al describir la obra:

“Las dos características que definen a este artista pueden parecer paradójicas: la facilidad y la potencia. Tales facultades se desarrollan en virtud de un dibujo seguro y ajustado, sin un solo rasgo vacilante, y una ponderación colorista sin estridencias en tonos que se aproximan a la grisalla. La fuerza de los perfiles, sin embargo, captan la forma con tal profundidad, buscado en contrastes los volúmenes la tercera dimensión, que muchos de sus lienzos, apenas sin contrastes de color, nos parece de un colorismo abundante... He aquí una producción verdaderamente extraordinaria, que culmina con el retablo mayor (Loeches), en el que se comentan pasajes de la vida de santo Domingo... en el Arte tiene importancia no sólo la perfección, sino el empeño es frecuente en los artistas de esta hora irradiar su producción en veces, y en reducidos tamaños, y por esto, cuando encontramos un pintor que acomete una obra de grandes dimensiones, de composición complicada, con una idea central que irradia de ella y que cumple una misión decorativa coherente con la arquitectura de la superficie que ha de pintarse, hemos de conocer en ese impulso ambicioso, de conquistar el espacio con forma y color, un ímpetu excepcional, cuyo intento solamente nos admira y conmueve... Es decir, que en plena juventud, no es ya una esperanza, sino en maestro que ha llegado a fijar su arte con indiscutible sello personal...”¹⁵²⁵



¹⁵²⁵ COSSÍO, Pancho. ABC, 1961. Recogido en *Fernando Calderón*. Casa Cuevas. Santander, 1973.



LAVO, Javier

Parroquia de Santa Rita
C/ Gaztambide, nº 75 - MADRID

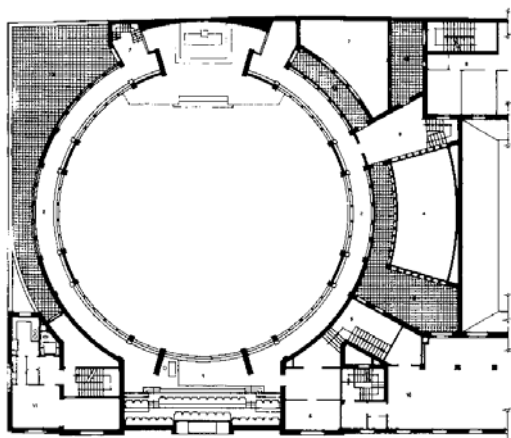
- Frescos en anillo alto -

- Mosaicos con Vía Crucis y Trinidad (1959) -



• FICHA TÉCNICA

Esta Iglesia de Santa Rita forma parte de un conjunto parroquial y conventual, el cual hace esquina con la calle Cea Bermúdez, y pertenece a la Orden de Agustinos Recoletos de la Provincia de san Nicolás de Tolentino. Las obras del templo se



empezaron en 1956, terminándose en 1959. Los arquitectos fueron Antonio Vallejo Álvarez y Fernando Ramírez de Dampierre, los cuales diseñaron una planta circular, con un alzado troncocónico, rematado por una cúpula poco peraltada, casi lisa, que se encuentra a 26 metros del suelo¹⁵²⁶. La verdad es que la fachada exterior, con formas herrerianas muy usadas en tiempos de posguerra, no refleja el espacio interior, más trasgresor. La planta circular era adecuada a las celebraciones litúrgicas que se atisbaban antes del Concilio Vaticano II¹⁵²⁷, siendo

moderna pero no vanguardista. Las pinturas están bien iluminadas, artificialmente, pues no hay suficiente luz natural

Las obras de Clavo se desarrollan de la siguiente manera:

- En primer lugar existe una serie de ocho frescos con santos de la Orden Agustina y otras tantas frases de san Agustín en el anillo cerrado del piso alto, entre la cúpula y otro anillo con inscripciones latinas. Las pinturas están entre los huecos dejados por unas vigas verticales de hormigón, generatrices del cono del alzado.
- En segundo lugar se encuentra un mosaico de la Santísima Trinidad, a la misma altura que los frescos, y justo encima del altar.
- Por último tenemos un mosaico con el Vía crucis que, a siete metros del suelo, rodea el perímetro del templo.

¹⁵²⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 522-530.

¹⁵²⁷ Según nos dice Arias, se perseguía la "... búsqueda de una religiosidad más sincera y cercana a las necesidades reales del hombre moderno, una religiosidad en la que se abandonan los simbolismos y ritos trasnochados para dar paso a una espiritualidad más evangélica". ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de posguerra: la iglesia de Santa Rita*. Complutense. Madrid, 2000, p. xx.

- **DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES**

- Frescos:

Como se ha dicho anteriormente, se encuentran en la parte más alta del templo, separada de la cúpula sólo por un anillo con inscripciones. El ciclo pictórico se compone de ocho figuras que representan santos/as y beatos/as de la orden agustina, entre siete frases de san Agustín también rotuladas por Clavo. Nos detendremos sólo en las figuras por ser más interesantes.

SANTA JULIANA DEL MONTE CORNILLÓN

Monja cisterciense del siglo XIII, a la que le fue revelada la celebración del Corpus Christi por la Iglesia. Normalmente se ha representado de rodillas ante un tabernáculo¹⁵²⁸, o en adoración ante el altar de la Eucaristía¹⁵²⁹. En esta ocasión está representada con los hábitos de la orden agustina. En la mano izquierda sujeta una custodia con el Santísimo, con la mano tapada con un paño¹⁵³⁰, lo cual simboliza respeto como se dijo en la obra anterior al hablar del lenguaje de las manos. También se representa con la sagrada Hostia ante el pecho¹⁵³¹.



Santa Juliana de Cornillón



Santa Mónica

SANTA MÓNICA

Esta Santa recibe culto desde el siglo XV, y es venerada como espejo de las viudas, y a la vez protectora de la orden Agustina. Sus atributos suelen ser unas ropas de viuda negras, o similar a una matrona con velo. Normalmente está presente en las escenas del bautismo de su hijo san Agustín¹⁵³², hecho iconográfico observado por Esplandiú

¹⁵²⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 216-217.

¹⁵²⁹ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 164.

¹⁵³⁰ Véase ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 66.

¹⁵³¹ Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., p. 164.

¹⁵³² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 411-412.

cuando hemos estudiado sus murales. En este mural aparece vestida de monja, con los brazos abiertos implorando a Dios¹⁵³³.

SAN JUAN DE SAHAGÚN

Ermitaño Agustino del siglo XV, al cual se le apareció la Santísima Trinidad cuando oficiaba misa. Entre sus obras bondadosas cuentan que curó apestados y naufragos, estando en contra de la coquetería de las mujeres, que acabarían lapidándolo. Es el patrón de Salamanca, pues pasó la mayor parte de su vida en esta ciudad predicando y obrando milagros¹⁵³⁴. También se sabe que se le invocaba para curar cálculos renales, pues él fue curado de ello¹⁵³⁵. En la pintura de Clavo le vemos abrazando un cáliz resplandeciente con la Sagrada Forma¹⁵³⁶, posiblemente por el milagro y las grandes mercedes que obtuvo el santo celebrando la misa. Este cáliz a veces aparece con una serpiente alada, aludiendo al envenenamiento que le supuso la muerte.¹⁵³⁷



Santa Juan de Sahagún



Santo Tomás de Villanueva

SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA

Agustino de los siglos XV-XVI, que fue arzobispo de Valencia. Antes de su ingreso en la orden agustina fue profesor en Alcalá y Salamanca. Se destacó por

¹⁵³³ Véase ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., pp. 65-66.

¹⁵³⁴ Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., pp. 160-161.

¹⁵³⁵ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., p. 184.

¹⁵³⁶ Cfr. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 68.

¹⁵³⁷ Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., pp. 160-161. En ocasiones suele aparecer con el demonio bajo sus pies, pues imperaba sobre esta figura con su palabra de fuego, así como con una espada o lanza en el suelo, a causa de las numerosas luchas y discordias que apaciguó.

practicar una gran caridad, lo que le valió el mote de “Santo Tomás el Limosnero”. La iconografía recomendada por Pablo VI consiste en llevar las vestiduras episcopales y con una bolsa dando dinero¹⁵³⁸. En el mural de Clavo le vemos con el hábito de la orden y con un cinturón negro, acompañado de la mitra blanca y el báculo pastoral, y con una cruz en el pecho¹⁵³⁹.

SANTA CLARA DE MONTEFALCO

Religiosa italiana del siglo XIII que perteneció a la orden. Experimentó en vida varias visiones, así como supo leer en las conciencias de sus hermanas y en los corazones de las personas que se encomendaban a su oración. En su iconografía se suele acompañar de una balanza en la mano con una esfera en un platillo, y dos en el otro, representando la Santísima Trinidad, a la que era muy devota la santa¹⁵⁴⁰. También es muy normal verla como en este mural, atravesada por tres clavos rodeados de una corona de espinas, lo que simboliza el Sagrado Corazón cristiano, cuya veneración se difundió en el siglo XVI¹⁵⁴¹. Otra interpretación de estos atributos con tres clavos, o con las tres esferas, es que cuando murió cuentan que se encontraron los instrumentos de la pasión impresos en su corazón¹⁵⁴², así como con tres piedras en la vesícula¹⁵⁴³.



Santa Clara de Montefalco



Beato Vicente de San Antonio

¹⁵³⁸ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 285-286.

¹⁵³⁹ Cfr. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 66.

¹⁵⁴⁰ Cfr. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 69.

¹⁵⁴¹ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 90.

¹⁵⁴² Cuentan que mientras oraba se le apareció el Señor, y le dijo: “Busco suelo firme donde pueda clavar mi cruz. Si tú quieres serlo, muere en mi cruz”. La santa recibió entonces una forma de estigmatización especial, comprobada más tarde, tras la muerte, en su corazón por las hermanas de su orden. Cfr. SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Ariel. Barcelona, 1951, p. 106.

¹⁵⁴³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 312-313.

BEATO VICENTE DE SAN ANTONIO

Fraile Agustino que fue misionero en Japón donde llegaron a martirizarle, acción que representa el mural de Clavo. Le pusieron en una hoguera con un dedo atado a un palo, con un hilo tan fino que si se movía significaría que renunciaba a Cristo, y por ello le dejarían en libertad. Increíblemente no se movió, y murió abrasado¹⁵⁴⁴.

BEATO FRANCISCO DE JESÚS

También fue mártir en Japón, y murió del mismo modo que el beato Vicente, de ahí su misma representación.



Beato Francisco de Jesús



Beata Josefa María Inés de Benganim

BEATA JOSEFA MARÍA INÉS DE BENGANIM

Clavo la pintó con el manto agustino, sin atributos. Rodeando a la santa en los laterales se encuentra inscrito su nombre.

Todas estas figuras llevan un nimbo dorado, símbolo de origen pagano¹⁵⁴⁵. Su aparición se remonta al siglo IV, siendo usado al principio por Cristo y la Virgen, luego por la Trinidad y los ángeles, y posteriormente, a partir del siglo VI, por apóstoles, santos y otros. Existen diferentes tipos de simbología del nimbo según su forma: cruciforme, que suele simbolizar a Cristo o a personajes de Trinidad; triangular, representando al Padre; cuadrado, cuando se refiere a personas vivas; hexagonal, en las

¹⁵⁴⁴ Cfr. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 67.

¹⁵⁴⁵ En el arte de Egipto, Grecia y Roma lo usaban para enaltecer la figura de emperadores, divinidades y personajes ilustres. Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., p. 12.

virtudes, o también usado en la Edad Media para definir un orden inferior del personaje, en busca de una perfección no alcanzada; circular, para Virgen, ángeles y santos; poligonal, con personas del Antiguo Testamento¹⁵⁴⁶; estrellada, para los beatos¹⁵⁴⁷. Este nimbo circular simboliza perfección, aunque también se identifica con la divinidad, como el sol, de ahí su color dorado, siendo una luz espiritual¹⁵⁴⁸. También es usado en la iconografía cristiana como reflejo de la gloria celeste¹⁵⁴⁹. Por otro lado puede representar una “corona inmaterial” por los méritos espirituales recibidos en la gloria¹⁵⁵⁰. El nimbo se usa como sinónimo de la aureola, aunque normalmente ésta se representa como una irradiación que rodea toda la figura y emana de ella, usándose en la imagen de Cristo o la Virgen. Como nos dice Cirlot, el nimbo es la “expresión visualizada de la sobrenaturalidad irradiante o, más simplemente, de la energía intelectual en su aspecto místico”¹⁵⁵¹.

➤ Mosaicos:

SANTÍSIMA TRINIDAD

El primer mosaico que analizaremos será el que está situado entre los frescos de los santos anteriores, y encima del altar. Esta imagen representa al Dios único en tres personas distintas (Mateo 28, 19), lo cual ha generado mucha iconografía simbólica por lo incompresible del tema; lo más común es simbolizarlo por un triángulo, a veces con un círculo representando al universo, un trébol de tres hojas, un árbol con tres ramas, tres ángeles o por medio de tres elementos como son el trono (poder), el libro (inteligencia) y la paloma (amor)¹⁵⁵². Por otro lado, también podemos encontrarnos representaciones con tres círculos concéntricos, con tres animales (león, águila y peces) o con una mano junto a un cordero y una paloma¹⁵⁵³.

Sin embargo la iconografía más común suele estar compuesta de tres figuras: la representación antropomórfica de Dios, como anciano barbado, el Hijo, como varón en plenitud, y sobre ellos el Espíritu Santo, como una paloma. Dentro de esta representación general puede haber matices: Jesús a sido muchas veces acompañado de una cruz o un libro con los símbolos de Alfa y Omega, y con los pies en un globo; en la cabeza del Padre aparece el triángulo, a modo de nimbo; a veces se coloca al Padre y al Hijo uno al lado del otro, regiamente vestidos y con la paloma entre los dos, como hizo Velázquez¹⁵⁵⁴. Con estos modelos de representación mediante una figuración humanizada surgieron problemas, pues a muchos infundió el error de creer que había tres dioses, por lo que se llegó en el Concilio de Trento a prohibir ciertas representaciones¹⁵⁵⁵.

¹⁵⁴⁶ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 155. y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 190-191.

¹⁵⁴⁷ Actualmente la Iglesia sólo permite el uso de los nimbos en santos reconocidos, y no en beatos. Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., p. 12.

¹⁵⁴⁸ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 53. y MORALES y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 65.

¹⁵⁴⁹ Cfr. MORALES y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 237.

¹⁵⁵⁰ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 53.

¹⁵⁵¹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 325.

¹⁵⁵² Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 221.

¹⁵⁵³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 401 y CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., pp. 173-175.

¹⁵⁵⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 301-302.

¹⁵⁵⁵ Véase MONREAL y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 38-42. Este mismo autor distingue entre cuatro tipos de Trinidad: primera, con los tres varones personificados en la

La Santísima Trinidad de Clavo tiene un tamaño de 7 x 4,5 metros, teniendo cierto aroma bizantino. Jesucristo¹⁵⁵⁶ se encuentra, dentro de una mandorla, en el regazo de Dios Padre, el cual tiene al Espíritu Santo encima y un nimbo circular (eternidad), a la vez que otro triangular. A los lados de esta Trinidad nos encontramos dos ángeles, cuyas alas están llenas de ojos, simbolizando un estado de vigilancia¹⁵⁵⁷. Toda la estructura sigue una perspectiva jerárquica, recurso iconográfico medieval.¹⁵⁵⁸



Santísima Trinidad, excepto paloma; segunda, una Trinidad dolorosa, donde se encuentra Cristo muerto en el regazo del Padre, con la paloma sobre ellos; tercera, la Trinidad bizantina, con tres hombres alados en una mesa; y cuarta, usando un rostro múltiple, con una cara de seis ojos, tres narices y tres bocas.

¹⁵⁵⁶ Respecto a esta figura, Arias nos dice: “Su rostro, sus ojos, la mandorla y hasta los pliegues de la túnica..., todo tiene forma almendrada y geométrica, lo que nos acerca a un esencialismo lleno de espiritualidad”. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 77.

¹⁵⁵⁷ También es posible que los ojos tengan relación con los textos de Ezequiel y el Apocalipsis de San Juan respecto a tetramorfos, escritos citados en esta tesis en el mural que Padrós realizó en la iglesia de San Agustín

¹⁵⁵⁸ Véase ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., pp. 77-78.

VÍA CRUCIS

Javier Clavo representó el Vía crucis en mosaico, alrededor de todo el templo y a una altura de siete metros como se dijo al principio. El número de estaciones es el clásico, catorce, y todas están representadas en parejas, con unos pequeños dibujos alusivos a la pasión entre medias de cada conjunto. Este tipo de representación comenzó a aparecer en la Edad Media. Normalmente se describen las escenas de la Pasión que abarcan desde la sentencia de Pilatos hasta el entierro de Jesús. Toda la narración plástica se suele dividir en estaciones para que los fieles recorran, como en una peregrinación, en tramos cortos todas las escenas a modo de “resimbolización”, evocados por la secuencia de imágenes¹⁵⁵⁹. Como nos dice Revilla, con el Vía crucis “se comunica mejor el sentido que adquiere en la fe cristiana y facilita la identificación con Jesús, su protagonista”¹⁵⁶⁰. En principio se representaban siete estaciones, pero luego pasaron a ser catorce¹⁵⁶¹. Describamos cada estación, con una lectura de derecha a izquierda:

Estación I: Jesús condenado a muerte por Pilatos.

Estación II: Jesús con la cruz auestas.



Estación II

Estación I

Estación III: Jesús cae por primera vez.

Estación IV: Jesús encuentra a su madre.



Estación IV

Estación III

Estación V : Simón Cirineo ayuda a Jesús.

Estación VI: Jesús encuentra a la Verónica.



Estación VI

Estación V

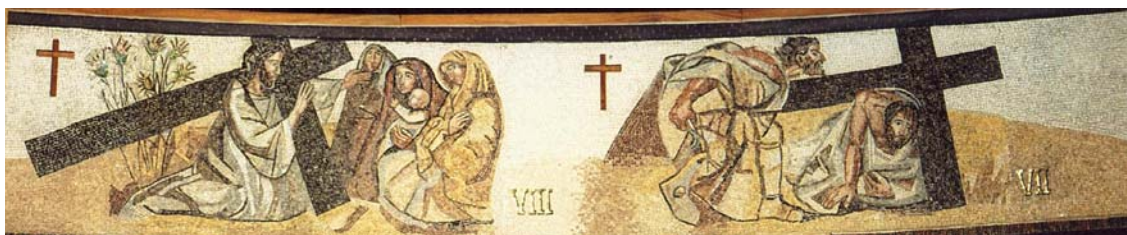
¹⁵⁵⁹ REVILLA, Federico. Op. cit., p. 420-421.

¹⁵⁶⁰ Ibídem, p. 421.

¹⁵⁶¹ Véase HALL, James. Op. cit., pp. 133-134 y MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 554-555.

Estación VII : Jesús cae por segunda vez.

Estación VIII: Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén.



Estación VIII

Estación VII

Estación IX : Jesús cae por tercera vez.

Estación X: Jesús despojado de sus vestiduras.



Estación X

Estación IX

Estación XI : Jesús clavado en la cruz.

Estación XII: Jesús muere en la cruz.



Estación XII

Estación XI

Estación XIII : Jesús en brazos de María.

Estación XIV: Jesús es sepultado.



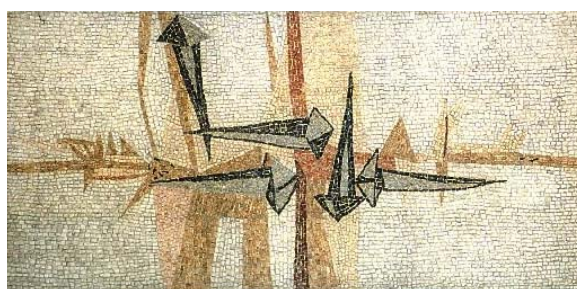
Estación XIV

Estación XIII

Como dijimos anteriormente entre cada pareja de estaciones hay unos mosaicos murales con diferentes símbolos alusivos a las escenas del Vía crucis. En primer lugar, hay varios murales con ramilletes de espinas, y uno con una corona del mismo elemento. La corona de espinas es un claro atributo a la pasión de Cristo (Mateo 27, 27-31 / Marcos 15, 16-20 / Juan 19, 1-3), asumiendo un significado de sacrificio heroico, por lo que podamos encontrarnos coronados de espinas también a algunos santos¹⁵⁶², como a san Juan de Dios. También existe una hipótesis sobre si simboliza las nupcias entre el cielo y la tierra virgen, según la tradición de la espina como tal¹⁵⁶³. Entre otros significados que tiene en el cristianismo, nos podemos encontrar con el martirio, el pecado o la tribulación. Por último, la interpretación de la corona de espinas dentro del contexto de la pasión es de la burla y el impropio, por su similitud cómica con la corona de rosas de los emperadores romanos.¹⁵⁶⁴



Dentro de este ciclo de mosaicos destaca otro con cinco clavos, también símbolos de la pasión, y en general se representan acompañados de otros elementos del mismo hecho¹⁵⁶⁵. Normalmente se representan tres (de las manos y los pies juntos), o cuatro (si se interpretan que los pies fueron clavados por separado), detalle éste último requerido por Pacheco en su *Arte de la Pintura*.¹⁵⁶⁶ También es atributo de martirio de varios santos¹⁵⁶⁷, o simplemente de su condición como vimos en el fresco que representaba a Santa Clara de Montefalco. Como vemos, Clavo representa cinco, pues le interesa más el aspecto plástico y compositivo que el meramente iconográfico.



¹⁵⁶² Respecto a este hecho, Cirlot nos dice que dicha corona “da a la espina el carácter malévolo de toda multiplicidad y la eleva a símbolo cósmico por su forma circular”. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 195.

¹⁵⁶³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 155, HALL, James. Op. cit., p. 92 y MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., p. 472.

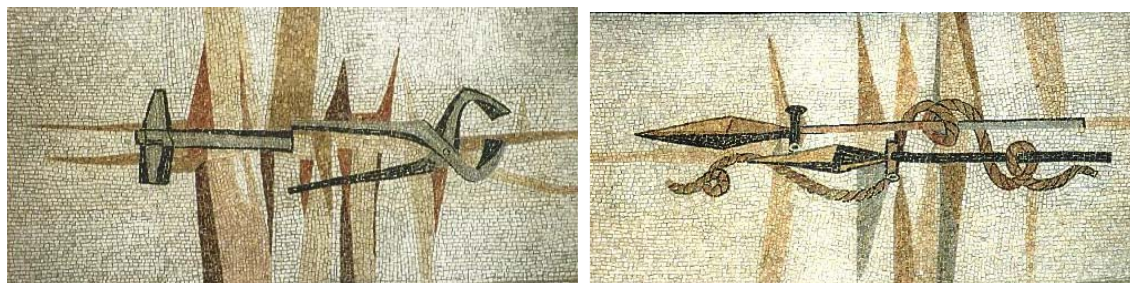
¹⁵⁶⁴ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 153.

¹⁵⁶⁵ Según una leyenda medieval fueron descubiertos, junto con la cruz, por Elena, que los tiene por atributos. Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 87.

¹⁵⁶⁶ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 103.

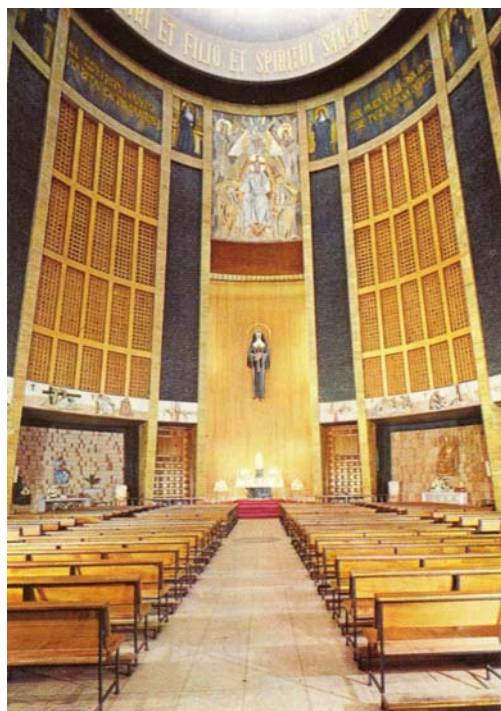
¹⁵⁶⁷ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 467-468.

Por último, reseñar que existen otros dos murales con alusiones a la pasión: uno con dos lanzas y una cuerda, en clara alusión a la lanzada en el costado que recibió Jesús en la cruz, por parte del centurión romano Longinos, y al levantamiento de la cruz con las cuerdas; otro con unas tenazas y un martillo, simbolizando el momento en que los soldados clavan a Cristo en la cruz.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer lugar, hay que decir que Javier Clavo es uno de los artistas más importantes en el panorama del arte sacro español del siglo XX. Su obra religiosa, tanto en calidad como en cantidad, es de una gran magnitud, aportando a este tipo de arte unos puntos de vista originales y renovadores. Y digo puntos de vista porque Clavo nunca se encerró en una sola manera de representar sus planteamientos plásticos, sino que variaba su estilo en función del sitio donde se fuera a ubicar la obra, aportando al conjunto de su obra una gran riqueza y espiritualidad. Clavo, en sus diferentes obras tanto profanas como religiosas, recorre la figuración más o menos expresionista, con algunos toques más postcubistas o abstractos. Su obra se encuentra en multitud de templos y capillas por todo el territorio nacional, con lo que llevó sus ansias de reformar el maltrecho arte religioso por todo tipo de lugares más o menos sagrados. Además, dominaba diversas técnicas, utilizando la más apropiada en cada lugar.



Con relación a las obras de Santa Rita el conjunto queda un tanto recargado, pero no por culpa de Clavo, sino de la conjugación que hizo el arquitecto con todos los artistas participantes, pues además de éste autor, también participaron en el proyecto Farreras (con un mural en una capilla del Santísimo que estudiaremos a continuación), Arcadio Blasco (con dos murales cerámicos en otras capillas) y diversos escultores, como Martínez Penella. En relación con esta falta de orden nos dice Fernández Arenas que “en el fondo amenaza siempre el peligro de la falta de un programa de conjunto previo, que debe comprender hasta los más remotos detalles de la decoración y es exigido en todo proyecto de una iglesia”¹⁵⁶⁸. Destacan, pues, en esta decoración interior los variados estilos

¹⁵⁶⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Op. cit., p. 74.

empleados sin mucho sentido, que aunque siendo modernos tampoco son rompedores. Se mezclan las imágenes más convencionales, sobre todo escultóricas, con otras más modernas, de elementos esenciales y geométricos, lo cual crea un poco de desconcierto, propiciando un ambiente de dispersión y distracción, más que de recogimiento y oración, lo cual, no olvidemos, es una de las finalidades del arte sacro.



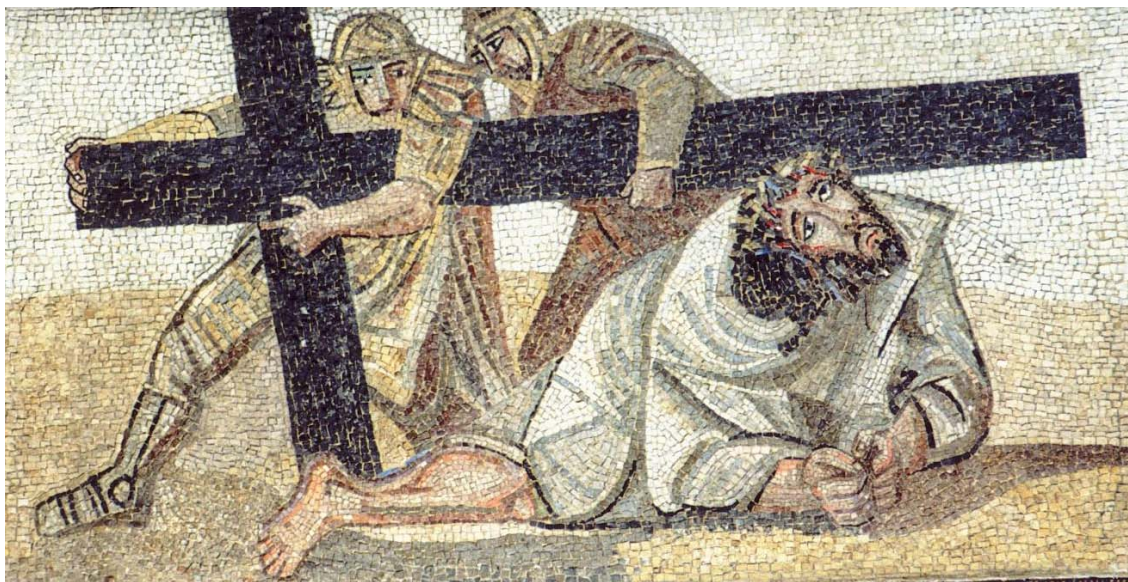
Detalle de la estación VIII

Remitiéndonos de nuevo a las pinturas de Javier Clavo, comenzaremos por comentar sus frescos de santos y beatos. En principio, al ver dichas figuras nos damos cuenta que tienen demasiada rigidez, con pocos gestos expresivos, lo cual crea un cierto atractivo de recuerdos iconográficos medievales, apoyando esto último con la evidente frontalidad con que nos presenta a todos los personajes. Esta característica da un matiz misterioso a todo el conjunto. También se puede decir que el trato dado a dichos frescos no ha sido demasiado minucioso, lo cual no era necesario si tenemos en cuenta que se encuentran casi a 24 metros de altura. En los fondos destaca su imprecisión y sus estructuraciones geométricas, casi triangulares, exceptuando los de los beatos quemados en la hoguera, donde dichos fondos acompañan ilustrativamente al suceso acaecido. Hay que decir que ninguna figura resalta por un estudio iconográfico preciso, preocupándose más el artista por los valores plásticos.

Si nos referimos al mosaico de la Santísima Trinidad, se puede percibir el gran interés por las figuras de Clavo, pero todo relacionado entre sí plásticamente, con una clara idea de conjunto. En este trabajo, a diferencia de los otros, predomina claramente un tratamiento general con una geometría cubista, sobre todo en lo que se refiere a la anatomía de los rostros. Tampoco hay ningún interés, y esto ocurre en todas las obras de Clavo tratadas y también en los anteriores murales de esta etapa del siglo XX, por representar el espacio mediante perspectivas o simulaciones similares, sino que reina la planitud. Interesa más la descomposición geométrica de las formas, su integración en un todo y el sentido del color. Podemos atender a la certera opinión de Arias, cuando dice que “estilísticamente este gran panel musivario responde a la concepción de un arte como proyección del intelecto, en el que se busca un contenido espiritual, la esencia de las cosas, lo que no varía, aunque para ello haya que deformar la realidad”¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁹ ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 78.

Por último, en cuanto al Vía crucis, podemos decir que tiene un planteamiento también bastante figurativo, pero de un modo muy sintético. Los personajes resaltan por ser corpulentos y angulosos, y los ropajes por estar marcados por líneas de contorno. Todos los cuerpos están acurrucados o agachados para adaptarse al espacio que ocupan, ya que la franja del Vía crucis apenas tendrá un metro y medio de altura. Los gestos de los personajes son duros y un tanto expresionistas. Los fondos son lisos, para no distraer la presencia de la escena principal, y solo se diferencia el suelo con un tono más oscuro. La tonalidad general no tiene un colorido muy vivo, sino que se tiende a lo grisáceo, acompañado de tierras y dorados, colores bastante diferentes a los empleados en la Trinidad.¹⁵⁷⁰



Detalle de la estación II

¹⁵⁷⁰ Arias nos da una opinión sobre este Vía crucis comparándolo con el de Vaquero Turcios, que estudiaremos más adelante: “... hay que decir que, aunque este Vía Crucis no posea la garra expresiva ni la profunda espiritualidad que tiene, por ejemplo, el realizado por Vaquero Turcios para la Iglesia de los Sagrados Corazones de Madrid, obra maestra del expresionismo sagrado, aquí Javier Clavo logra darnos una idea de lo que fue la gran tragedia de Cristo, sirviéndose de formas muy simples pero cargadas de tensión emocionada, de cierta crispación y, en ocasiones, de ternura”. *Ibíd.*, p. 72.



FARRERAS, Francisco

*Parroquia de Santa Rita
C/ Gaztambide, nº 75 - MADRID*

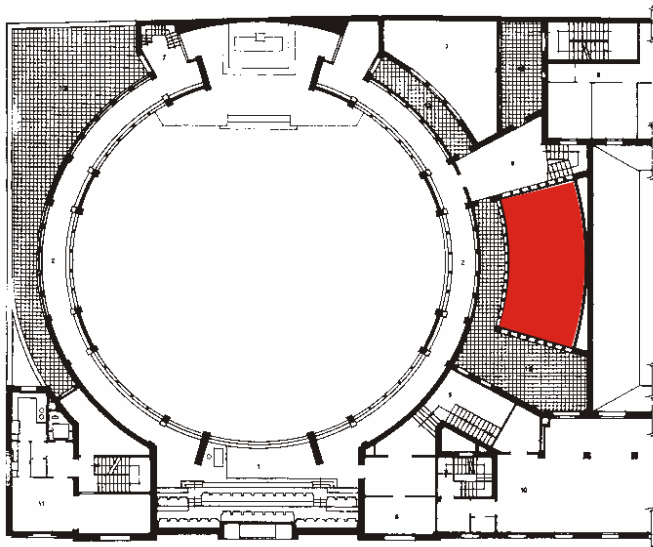
- Mural en la capilla de Santísimo (1959) -



- FICHA TÉCNICA

En la misma iglesia que acabamos de analizar, pero en la capilla del Santísimo, adosada a la nave central, se sitúa esta obra de Farreras. Es una capilla muy abierta hacia a nave circular, por la que la visibilidad del mural es muy buena, y la iluminación, necesariamente artificial, también es suficiente.

En aquellos años Farreras pintaba con una línea figurativa un tanto geometrizante, con atisbos, como veremos más adelante, de una futura abstracción geométrica. Este artista empezaba a desarrollar su personalísima obra con papeles de seda, por la cual habría de ser reconocido internacionalmente. Farreras era y es un artista imbuido de lleno en las vanguardias españolas, y era un aspecto muy positivo que pudiera colaborar en este proyecto. Su participación en el arte sacro no era nueva, pues en el año 1956 había realizado trece frescos en la capilla del castillo de las Navas del Marqués de



Situación de la capilla del Santísimo

Ávila, con un estilo también figurativo. Asimismo, había participado en la iglesia del Teologado de los Dominicos de Alcobendas, del arquitecto Fisac, con el diseño de unas vidrieras, éstas de diseño abstracto y geométrico.

El mural que aquí plantea Farreras está realizado al óleo sobre madera, y respira en su totalidad dulzura y espiritualidad, siendo un claro ejemplo del estilo del pintor en esta época menos conocida en su obra.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural que realiza Farreras es, en su máxima extensión, abstracto, aunque tiene un treinta por ciento aproximadamente con una concepción figurativa que da un sentido religioso al significado de la obra. El mural se encuentra dividido en cuatro partes por una gran cruz blanca un tanto descentrada. En el cuarto inferior derecho es donde se encuentra la escena figurativa. El resto de los tres cuartos es un planteamiento totalmente abstracto. El tema podría aludir a la primera aparición de Cristo resucitado a las Santas Mujeres.



Vista lateral del mural

Si atendemos al conjunto figurativo, vemos que está compuesto por la figura de Cristo en primer término, y tres figuras más en segundo plano. Cristo viste totalmente con una gran túnica, ceñida a la cintura, de color blanco. Rodeándole la cabeza tiene un gran nimbo circular, también de color blanco, pero está compuesto por trazos lineales y



circulares, y no se encuentra limitado por un plano, como habíamos visto hasta ahora. Tiene los brazos abiertos en actitud de recibimiento. También acoge de la parte superior un gran rayo de luz, del mismo color blanco, formando un triángulo, y que podría simbolizar la luz del Espíritu Santo¹⁵⁷¹.

A la izquierda de Cristo se encuentran tres figuras de mujeres en actitud de oración, representando tres vírgenes simbólicas o a las tres Marías (la Virgen María, María Magdalena

¹⁵⁷¹ Respecto a la interpretación de dicho color blanco en todos los elementos que acompañan a Jesús, Arias dice: "... como el brillante haz de luz que cae sobre Él desde el cielo, símbolo de la luz del Espíritu Santo que a través de la comunión llega a todos los cristianos". ARIAS SERANO, Laura. Op. cit., p. 83.

y María la de Cleofás), personajes que suelen representarse tras la Resurrección, con la primera aparición de Cristo, posible tema del mural. Además de tener una actitud devota, estas figuras también expresan algo de ingenuidad. Todas van con el mismo tipo de manto, y la representación de dicha prenda destaca por su tratamiento geométrico. En el fondo de dichas figuras se alternan diversos trazos lineales muy finos, pero que incorporan la curva, elemento de contraste en un mural tan sumamente ortogonal.

En la esquina inferior derecha nos encontramos con un conjunto de espigas, que aquí cobra sentido como símbolo eucarístico, aunque se suele representar junto a la vid.¹⁵⁷² No olvidemos que la primera designación que recibió esta ubicación fue “Capilla de la Comunión”. Su iconografía nos revela que también puede ser símbolo de supervivencia y vida, al ser el alimento básico de muchas dietas, teniendo una procedencia divina, aunque también se puede interpretar como símbolo de la naturaleza, que muere para renacer¹⁵⁷³, simbología realzada con la presencia de Cristo resucitado. Por otra parte, puede presentarse como una alegoría a la abundancia, el aprovechamiento y la esperanza¹⁵⁷⁴. Por último decir que siempre nos evoca a la naturaleza humana de Cristo¹⁵⁷⁵, por todas estas interpretaciones que hemos expuesto.



El resto del mural nos ofrece todo un campo de franjas ortogonales de tonalidades grises, terrosas y blanquecinas. Las diferentes transparencias nos comunican una sensación de comunicación espiritual, muy propios para este tipo de pintura.

En la parte superior de esta capilla se encuentra la siguiente leyenda: “EL MAESTRO ESTÁ AQUÍ Y TE LLAMA”.



• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como ya apuntamos en el mural anterior, la sensación en este templo es de mucha dispersión, añadiendo que, en esta capilla, no ayudan nada los paramentos de mármol que rodean al mural. Estudiando la decoración del templo y de nuestra capilla, Plazaola

¹⁵⁷² Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 301.

¹⁵⁷³ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 400.

¹⁵⁷⁴ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 142.

¹⁵⁷⁵ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 221.

opina que “no se han sabido superar las dificultades que ofrece la planta circular para logra un espacio interior que ayude a la función litúrgica. La mirada tiende a dispersarse, atraída por la variedad de los revestimientos. La posición del altar del sagrario es incómoda para fomentar la devoción eucarística. Altares laterales, púlpitos antilitúrgicos y otros detalles revelan lo poco sensibles que eran ciertos medios eclesiásticos en España hace sólo diez años a la urgencia de una reforma litúrgica que era ya realidad en otros países”¹⁵⁷⁶.

Si nos concentramos en nuestra capilla, se puede observar como, en realidad, los revestimientos molestan un poco en la observación general de la obra. Otro tipo de paramentos más lisos hubiera hecho mejor acompañamiento. La integración del mural es un tanto extraña, pues sigue el esquema decorativo de todo el templo, y como hemos dicho, tiende a la dispersión y a una suma de buenas obras artísticas pero que no están integradas entre sí. Por otro lado, intuimos que la lámpara de la izquierda del mural se colocó de acuerdo con el artista, pero representa un elemento nada deseable en la totalidad del mural, ya que el descentramiento del conjunto figurativo sigue el esquema de la regla de oro, y está perfectamente equilibrado de por sí sin necesitar ningún tipo de contrapeso.

Respecto al tratamiento del mural, Farreras logra una síntesis de un depurado valor expresivo, con un apoyo de la geometría que da un cierto carácter misterioso, y evoca una gran espiritualidad y sensualidad, necesarios en este tipo de ambientes de oración. No olvidemos que este artista estudió pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, con figuras como Stolz, del cual hemos tratado anteriormente una obra mural, y Vázquez Díaz. Este dominio de los grandes espacios lo tiene asumido, y será un formato que usará repetidamente en su carrera artística, alcanzando su obra mayor monumentalidad y calidad expresiva.

Las figuras, a pesar de estar tratadas con una concepción geométrica evidente, poseen un encanto y una dulzura que invitan a la contemplación, función inequívoca que debe tener toda obra de arte sacro actual, como hemos tratado en los apartados correspondientes de este trabajo.



¹⁵⁷⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 361.

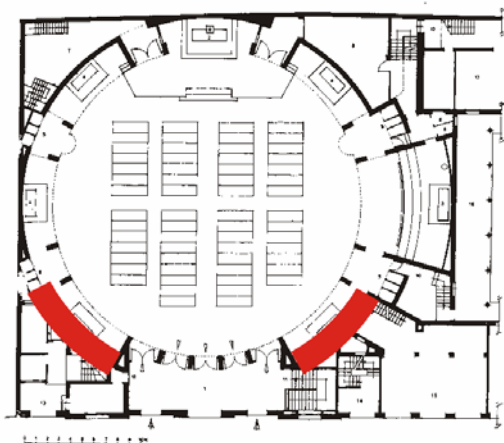
BLASCO, Arcadio

Parroquia de Santa Rita
C/ Gaztambide, nº 75 - MADRID
- Murales cerámicos (1959) -



- FICHA TÉCNICA

En el mismo templo que los anteriores murales se encuentran las obras de Arcadio Blasco, situadas en dos capillas laterales en la parte posterior de la nave. Una de las capillas está dedicada a Pío X, con un lienzo de este papa en el centro, el cual no pertenece al mismo autor, sino a Juan Barba Pena, autor de las pinturas murales de la cripta del mismo templo que serán analizados posteriormente. La otra capilla está dedicada a la Virgen del Pilar, presidida por una escultura de Félix Burriel Martín, copia fidedigna de la figura original de la Basílica del Pilar de Zaragoza.¹⁵⁷⁷



Situación de los murales

Los dos murales están realizados con la técnica del azulejo cerámico, pues aunque Arcadio Blasco se dedicó principalmente a la escultura, también ejecutó diversas obras con esta técnica. También hay que decir que este artista ha sido conocido mucho más por su obra abstracta, la cual fue iniciada a partir de estos años, que por estos ejemplos figurativos.

Con relación a la conservación, los dos paneles se hallan en perfecto estado, sin ningún tipo de desprendimiento ni degradación de los colores originales. Asimismo, la iluminación de las capillas, adosadas a la nave central, es bastante adecuado, contemplándose las obras sin ningún tipo de impedimento ni barrera física.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como los murales están aislados y son independientes, analizaremos cada uno de ellos por separado: Altar de san Pío X y Altar de la Virgen del Pilar.

¹⁵⁷⁷ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., p. 526-527 y ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de posguerra: la iglesia de Santa Rita*. Op. cit., pp. 90-93.

ALTAR DE SAN PÍO X

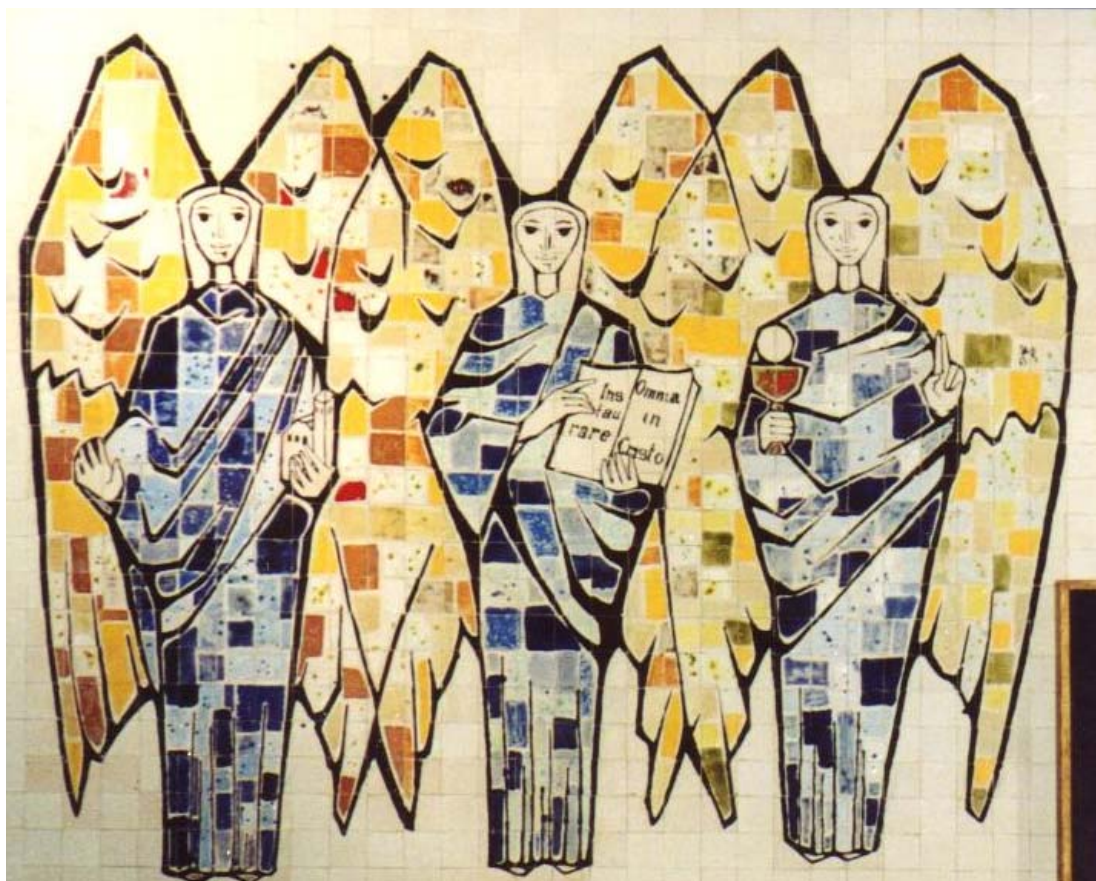
Situado a los pies del lado del Evangelio, se levanta este altar donde se combina, y no con mucha fortuna, el cuadro de Juan Barba con el mural cerámico de Arcadio Blasco. La obra tiene como fondo un tono cremoso muy claro, y las escenas destacan con colores como el amarillo, el naranja, los azules y el negro.



La temática del mural está dividida en dos escenas alusivas al pontífice: en la parte superior nos encontramos con la representación de las seis virtudes aladas, separadas por el escudo del pontífice; en la parte inferior hay dos escenas separadas por el altar, una donde el Papa da la comunión a unos niños, y otra donde el mismo Papa concede la categoría de orden religiosa a los padres Agustinos Recoletos, regentes del templo, y suceso que da sentido a la dedicación de esta capilla.



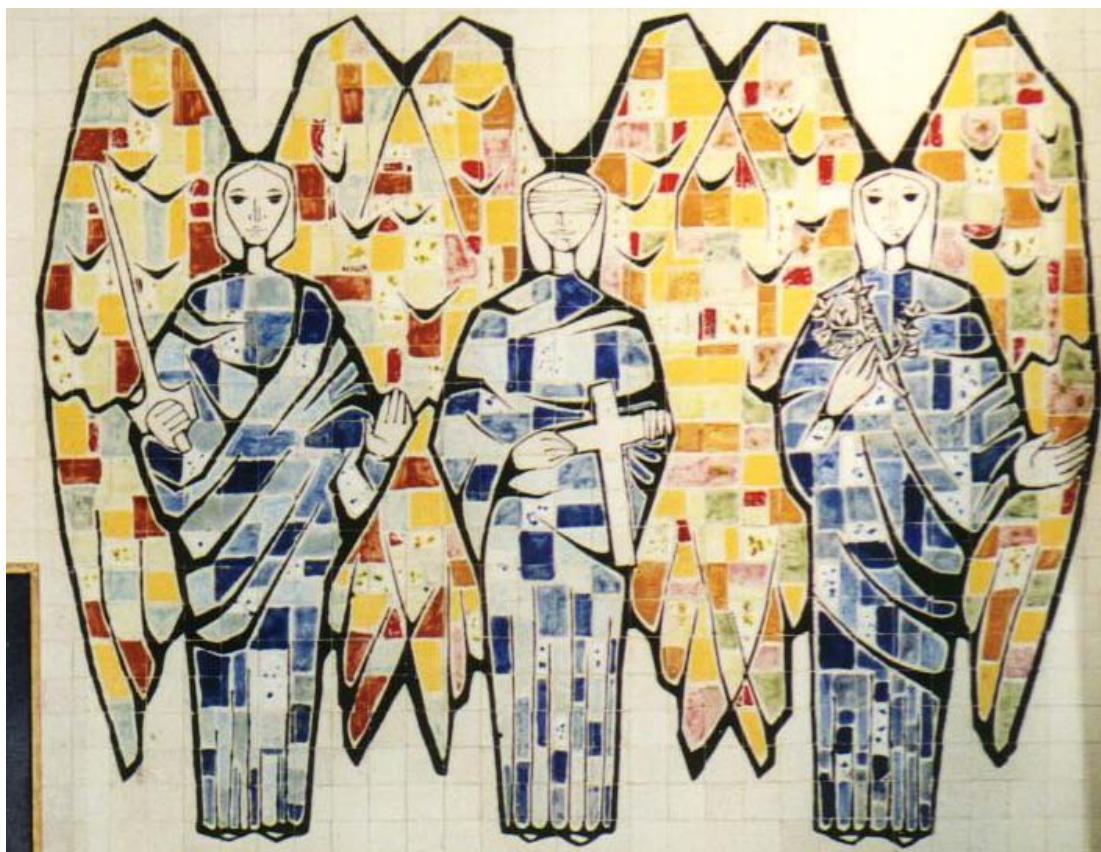
El escudo papal que divide las virtudes superiores está coronado por la tiara y las llaves de san Pedro. Dentro del escudo nos encontramos con dos partes diferenciadas: en la parte superior, un león alado que sostiene un libro abierto, quizás en relación con el evangelio de san Marcos; y en la parte inferior, nos encontramos con un ancla apoyada en un fondo de tierra, sobre un cielo azulado en el que destaca una estrella.



La escena de la parte superior parece simbolizar, según autores como Laura Arias, las virtudes del Papa, pintadas bajo la forma de seis figuras femeninas aladas¹⁵⁷⁸. Comencemos analizando las tres figuras de la parte superior izquierda:

- a) La figura de la izquierda lleva entre sus manos una pequeña iglesia, lo cual hace referencia a la “Fortaleza” del Papa, pues hizo una gran defensa en vida de la ortodoxia religiosa
- b) La segunda figura alada sostiene entre sus manos un libro abierto, el cual tiene la siguiente inscripción: “Instaura Omnia in Christo”. Esta frase parece ser que fue el lema del pontificado de Pío X
- c) La siguiente joven sostiene en su mano derecha un cáliz con la Sagrada Forma encima, lo cual viene a simbolizar la “Eucaristía”, ya que el Papa abogaba por la comunión diaria frente a los que propugnaban que este sacramento se recibiera sólo una vez por semana.

¹⁵⁷⁸ ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de posguerra: la iglesia de Santa Rita*. Op. cit., pp. 91-92.



Con relación a las tres jóvenes aladas que se encuentran en la parte superior derecha, simbolizan otras tantas virtudes de Pío X:

- a) La primera lleva una espada en su mano derecha y, aunque le falta la balanza, podría simbolizar a la “justicia papal”. Este símbolo puede ser debido a que Pío X fue muy intransigente durante su pontificado con relación a las ideas modernistas de algunos curas y sacerdotes, por lo cual obligó a los nuevos miembros que iban a ingresar en el clero que prestasen un “juramento antimodernista” antes de su ordenación.
- b) La siguiente figura sostiene una cruz con ambas manos, y sus ojos se encuentran vendados, lo cual simboliza la “Fe en Cristo y en sus Dogmas”, concepto muy defendido por este Papa.
- c) La última figura alada sostiene en su mano derecha un ramo de olivo, lo cual podría ser símbolo de “Paz”. Aunque el deseo Papal no fue muy oído, pues su pontificado se vio seguido de la Primera Guerra Mundial¹⁵⁷⁹

¹⁵⁷⁹ Cfr. ibídem, p. 92.



Con relación a la parte inferior, destacan dos escenas narrativas separadas por la mesa del altar, como se dijo anteriormente. Así pues, en la escena de la parte inferior izquierda nos encontramos al Papa, con las vestimentas propias de sacerdote, da la comunión a un grupo de tres niños. Esta escena es alusiva a la orden de Pío X por la cual se adelantaba la edad de los niños para recibir la Primera Comunión.

La escena inferior derecha representa a Pío X, ahora vestido con sus atributos papales, haciendo entrega a dos padres de la Orden Agustinos Recoletos del Breve “Religiosas Familias”¹⁵⁸⁰, convirtiéndose por tanto en Orden religiosa.



¹⁵⁸⁰ Se llama así a este título por que su primera frase comienza de la misma manera. *Ibídem*, p. 92.

ALTAR DE LA VIRGEN DEL PILAR



Situado a los pies del lado de la Epístola, se levanta este altar donde se encuentra una escultura de Félix Burriel Martín, copia fidedigna de la Virgen del Pilar de Zaragoza, y en el fondo de dicha imagen está ubicado el mural cerámico pintado al fuego por Arcadio Blasco, y dedicado a Santiago apóstol o el Mayor, con diversas escenas del santo a modo de ciclo jacobeo¹⁵⁸¹. Del mismo autor son también la mesa y la base del altar.

La devoción por la Virgen del Pilar es muy española, y su iconografía clásica se basa en una figura de pequeño tamaño sobre un pilar, pues así se apareció a Santiago¹⁵⁸². Esta Virgen se ha representado en numerosas obras españolas y, generalmente, sostiene al Niño en su brazo izquierdo, sujetando éste un pájaro en una mano, y cogiendo el manto de la Virgen con la otra¹⁵⁸³.

El fondo situado detrás de la escultura de la Virgen consta de varias palomas revoloteando, símbolo del pájaro que sostiene el Niño con la Virgen, entre diversas

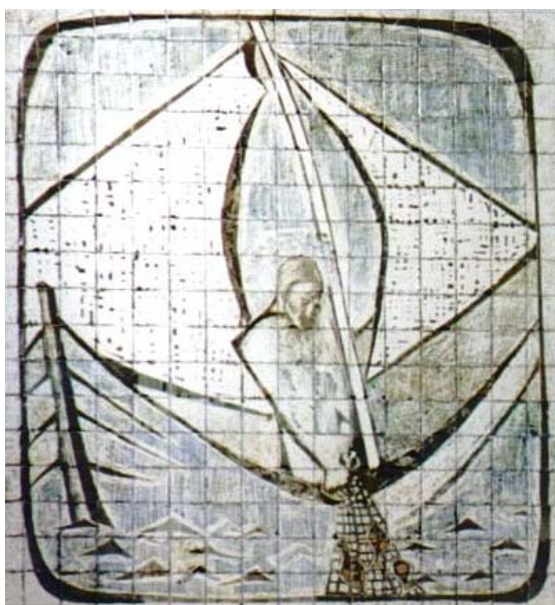


¹⁵⁸¹ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 526.

¹⁵⁸² Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., pp. 733-735.

¹⁵⁸³ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 165.

estrellas¹⁵⁸⁴. Esta escena está enmarcada por dos inscripciones latinas que rezan lo siguiente: en la izquierda pone “IN PETRA EX ALTAVIT ME ET NUNC EXALTAVIT CAPUT MEUM SUPER INIMICO MEOS” (*EN LA PIEDRA SE ME HA ALABADO A MÍ Y AHORA SE HA ALABADO MI CABEZA POR ENCIMA DE MIS ENEMIGOS*); en la derecha pone “COLUMNAM DUCEM HABEMUS QUAE NUM QUAM DEFUIT PER DIEM HEC PER NOCTEM CORAM POPULO” (*TENEMOS COMO PILAR UNA COLUMNA QUE NUNCA FALTÓ ANTE EL PUEBLO, NI DÍA NI NOCHE*). Además, en el mural aparecen otras inscripciones: una en la parte superior que dice “STATUIT PETRAM MEUS ET DIREXIT GRESSIONEM MEAM” (*COLOQUÉ ENCIMA DE LA PIEDRA MIS PIES Y ENDEREZÉ MI PASO*); y otra en la parte media que reza “EN EGO STABO IBI CORAM TE SUPER PETRAM ALLELUIA ALLELUIA” (*HE AQUÍ QUE YO ESTARÉ ALLÍ ANTE TU PRESENCIA SOBRE LA PIEDRA, ¡ALELUYA, ALELUYA!*).



En la primera escena del ciclo jacobeo podemos ver a Santiago pescando con unas redes, dentro de un velero en el mar. Suponemos que Arcadio pretende mostrarnos el origen de Santiago, pues era hijo del pescador galileo Zebedeo y hermano de san Juan Evangelista¹⁵⁸⁵.

En la segunda escena nos encontramos con la representación de Santiago predicando en España¹⁵⁸⁶, detrás de tres figuras que parecen mirara la escena anterior, excepto una

¹⁵⁸⁴ Las estrellas podrían hacer referencia a la ciudad de Santiago de *Compostela*, pues la etimología popular llegó a convertirla en *Campus stellae* (Campo de estrellas). Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z*. Op. cit., p. 172. También puede hacer referencia a la interpretación que dieron los Santos Padres, obsesionados con la imagen bíblica de la estrella profética que guió a los Magos, al nombre de María como “Estrella de Mar” (*Stella maris*); otros, como el abad Fulda Habranus Maurus (siglo IX), pensaron que esta traducción del nombre de María se debe a que Ella trajo a Jesús, la verdadera luz, al mundo, sumergido en tinieblas. Véase TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Op. cit., pp. 578-580.

¹⁵⁸⁵ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 189-190.

¹⁵⁸⁶ Contradiendo a la leyenda palestina, la tradición española cuenta que Santiago vino a España a predicar el Evangelio, en concreto a Cartagena, donde desembarcó, a Zaragoza, donde se le apareció la Virgen, a Lérida, donde se hirió con una espina en su pie, y finalmente, transportado por unos ángeles, a Galicia. En realidad, actualmente está desmentido su viaje a España, así como también se ha demostrado la falsedad de su sepultura en Galicia, pues fueron leyendas y cultos forjados entre los siglos IX y XI. Véase *ibídem*, pp. 169-175.

de la cual se destaca su silueta que parece mirar al árbol del fondo. En esta parte vemos al santo con sus conocidos atributos de peregrino¹⁵⁸⁷.



En la tercera escena se representa la aparición de Santiago en la batalla de Clavijo, para apoyar al ejército español, el cual rodea al santo. Esta manera de representar al santo se basa en una leyenda de cruzada popularizada por la orden de *Los caballeros de Santiago* a partir del siglo X, por la cual el santo se apareció en la batalla montado en un caballo blanco¹⁵⁸⁸ para derrotar a los moros y ponerlos en fuga¹⁵⁸⁹. Aunque normalmente se suele representar al ejército musulmán huyendo, Arcadio ha preferido centrarse en la figura del santo rodeado por la tropa española.

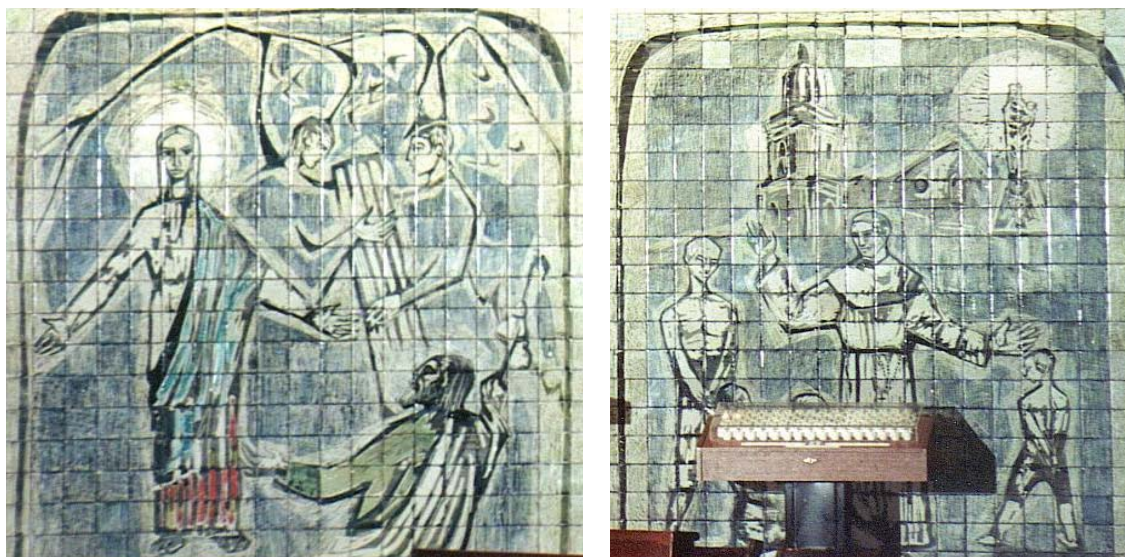
En la cuarta viñeta nos encontramos con Santiago de rodillas a punto de ser degollado¹⁵⁹⁰, con el fondo de una fortaleza, la cual suponemos que pertenece a Herodes Agripa, regidor que condenó a muerte al santo en Jerusalén, en el año 42.

¹⁵⁸⁷ Hay que recordar que Santiago tiene tres modelos iconográficos: como apóstol, como peregrino o como caballero. En esta caso, Arcadio le presenta como una mezcla de apóstol y peregrino: los atributos que percibimos como apóstol son la toga con la que viste y sus pies descalzos, así como el árbol podado, muy frecuente en este tipo de representaciones, aunque no vemos que lleve otros atributos habituales como son el rollo de pergamino simbolizando el Nuevo Testamento, la cruz primacial de doble travesaño, simbolizando el primer arzobispado español, o la espada con la que fue decapitado; con relación a su iconografía como peregrino, debemos fijarnos en su bordón con las calabazas a modo de cantimploras colgando en la parte superior, aunque no vemos otros atributos como el sombrero con conchas, además de su calzado para poder caminar y el zurrón para comer. Véase ibídem, pp. 175-176.

¹⁵⁸⁸ Existen dos maneras de representar esta escena, según si el santo cabalga sobre la tierra o sobre el cielo. Cfr. ibídem, p. 182.

¹⁵⁸⁹ La aparición tuvo lugar en los sueños de Ramiro I de Asturias, en vísperas de la batalla contra los musulmanes, que se libró en Clavijo en el año 930. Tras la visión, el rey, asistido por el santo *Matamoros*, ganó la batalla, convirtiéndose Santiago en el patrón de España, y su nombre en el grito más usado en combate por los ejércitos españoles. Véase ibídem, pp. 173, 177 y 181-182.

¹⁵⁹⁰ No es extraño, en las representaciones de esta escena, ver al lado del santo a otro personaje llamado Josías, el cual, tras llevar atado a Santiago al lugar de la decapitación, se convierte al cristianismo, siendo bautizado por el santo y condenado a muerte junto a él. Véase ibídem, p. 179.



En la quinta escena se representa la aparición carnal de la Virgen a Santiago en Zaragoza, con dos ángeles en el fondo sosteniendo un pilar¹⁵⁹¹, pues de este modo se apareció la Virgen al Santo y, por lo tanto, a este hecho se debe su nombre¹⁵⁹².

Por último en la sexta escena, aunque su contemplación está interrumpida por un velatorio, vemos a un misionero de la Orden de los Agustinos Recoletos predicando e infundiendo la devoción, muy española por otra parte, por la Virgen del Pilar. Al fondo se ven la fachada y torres del antiguo convento de Manila¹⁵⁹³.

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como ocurre con el resto de las obras murales en este templo, poco o nada tienen que ver entre sí, por lo que su integración se hace muy difícil. Con relación a los murales de Arcadio Blasco hay que decir que lo que más interfiere en la plena integración son las obras que anteceden en las capillas a dichos azulejos cerámicos.

En la capilla de san Pío X, el retrato de Barba Pena no tiene nada que ver con la obra mural; mientras el lienzo tiene un sentido figurativo muy vaporoso y diluido, intentando captar fielmente el carácter del pontífice, el mural contiene una figuración mucho más geométrica, con un tratamiento plano de todos los personajes, consiguiendo un tipo de imagen muy convencional, pues se usó mucho en el arte religioso posterior¹⁵⁹⁴. Además, el resultado visual, al estar todas las figuras remarcadas en líneas negras, tiene una apariencia de vidriera. Aún así, toda la composición denota una alto grado de ritmo y simetría que la hace muy apropiada para el culto y la oración.

¹⁵⁹¹ El tributo del pilar, que suele ser de jaspe, en esta Virgen viene a representar una manera de encauzar el amor divino. Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 326.

¹⁵⁹² También es frecuente encontrar a la virgen del Pilar con otra iconografía, y se basa en la presencia de una columna en su mano, la cual se remata por una diminuta construcción u oratoria que podría hacer referencia, según la tradición, al templo que la virgen mandó construir al apóstol Santiago a orillas del Ebro. Cfr. TRENS, Manuel. Op. cit., p. 596. La tradición escrita de este hecho comienza a aparecer en el siglo IX. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 145-146.

¹⁵⁹³ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 526..

¹⁵⁹⁴ Con relación a este punto, la profesora Arias nos dice que esta clase de figuración adopta "... un tipo de imagen muy del gusto de los años cincuenta, y luego difundida hasta la saciedad en la época postconciliar". ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de posguerra: la iglesia de Santa Rita*. Op. cit., p. 92.

Con relación a la capilla del la Virgen el Pilar, el tipo de figuración empleado cambia mucho, adoptando un estilo más histórico y descriptivo, y menos idealista. Con trazos gruesos, Arcadio plantea la obra de un modo más expresionista y simbolista. La hechura de todas las escenas nos recuerdan al grabado en hueco, teniendo el resultado muchas semejanzas con la xilografía o la lineografía. Pero la integración del mural con la figura de la Virgen es nula, como ocurría en la capilla anterior, pero aquí tiene menos importancia pues la figura es muy pequeña, y su falta de armonía apenas molesta en la contemplación de la obra. De todas formas, las características de este mural, con sus colores fríos, y con este tipo de material que refleja demasiado brillo, además de su carácter demasiado narrativo, no contribuye a que la capilla resulte acogedora ni austera, por lo que su contemplación no invita a orar con tranquilidad. Tiene un efecto más decorativo y divulgativo que efectivo, contraviniendo en algún punto los mandatos conciliares que la Iglesia habría de regular más tarde. Así pues, se podría decir que este mural, aunque aporta algo de originalidad en el degradado panorama del arte sacro español, no llega a cumplir debidamente la función para la que han sido encargados, por lo que su utilidad queda en entredicho. Bien es verdad que la disposición de estas capillas, abiertas a la nave central y sin ningún tipo de espacio reservado para la oración en ellas, no contribuye en nada al recogimiento necesario para el rezo, por lo que su carácter meramente decorativo queda más acentuado.

Estamos pues, ante dos obras que aportaron muy poco al arte sacro español, pues el propio artista dejaría el estilo empleado en estas capillas, para dedicarse de pleno a una abstracción más agresiva y orgánica, sobre todo moviéndose en le campo de la escultura, lo cual podría explicar de alguna forma ese cambio de estilo figurativo tan claro en estas dos obras. El artista todavía no había desarrollado el estilo propio por el que se reconocería más tarde como un gran artista del panorama español, por lo que estas obras no tienen la calidad que luego lograría con sus esculturas.





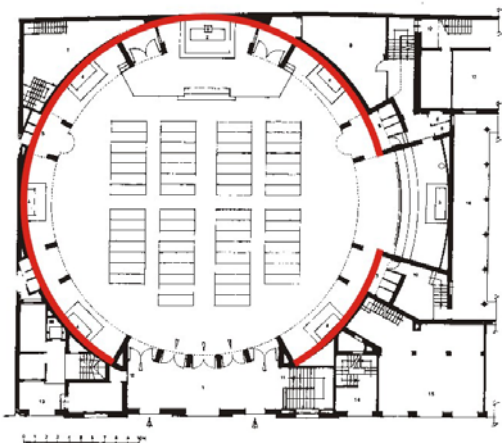
ARBA PENAS, Juan

Parroquia de Santa Rita
C/ Gaztambide, nº 75 - MADRID
- Frescos en cripta (1959) -



- FICHA TÉCNICA

Los datos técnicos de este templo ya han sido expuestos en los murales anteriores, por estar las obras en el mismo lugar. Sin embargo, debajo de la nave central de esta iglesia de Santa Rita, y accediendo a través del atrio, se encuentra la cripta, a seis metros por debajo del nivel de la calle y formando un gran círculo de cemento armado. Construida por los mismos arquitectos que el resto del templo, esta capilla está dedicada



*Situación de los murales,
rodeando toda la cripta*

a san Nicolás de Tolentino. Este santo vivió en el siglo XII, naciendo en Italia, y se distinguió en la Orden Agustina, actuales regentes del templo, por su predicación, oración y penitencia, con una gran dedicación a los necesitados y enfermos.

Como hemos dicho anteriormente, las pinturas murales rodean completamente las paredes de la cripta, si exceptuamos las dos entradas, y tienen forma circular. En total, la superficie pintada llega a los treinta y dos metros de largo por tres de alto. san Nicolás de Tolentino es patrono de las almas del purgatorio, por lo cual los murales que se encuentran en dicho lugar tienen esta temática.¹⁵⁹⁵

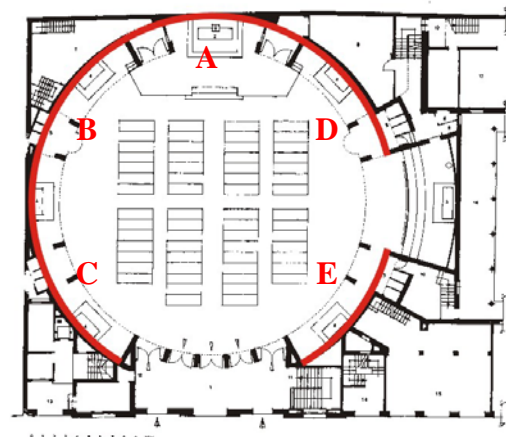
Es curioso observar la técnica usada por el artista, pues sobre el yeso de la pared aplicó directamente pintura al óleo, con lo que consigue unas texturas muy interesantes. La conservación de las pinturas es extraordinaria, pudiéndose observar todos los matices que el autor ejecutó en su obra. Lo mismo se puede decir de la iluminación, pues unos focos que rodean completamente la cripta dan luz a todos los paños de la obra. Hay que decir que una valla rodea la obra para que las partes inferiores no se dañen con el roce del mobiliario o el paso de personas. La visibilidad de todo el mural es bastante buena, y sólo se impide la correcta visión de las partes inferiores a causa de la disposición de los numerosos bancos de madera, pero esto no impide admirar la obra en toda su plenitud.

¹⁵⁹⁵ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., p. 528.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

A pesar de ser todo el mural de un solo paño corrido, exceptuando la llegada de los misioneros a Filipinas, Juan Barba dividió el mural en diversas escenas que se van encadenando formalmente a lo largo de toda la obra. Estas escenas se diferencian por los diferentes agrupamientos de las personas que asisten a los diferentes acontecimientos. Las escenas, pues, se pueden dividir en cinco paños, que analizaremos por separado:

- A) **Paño central (ábside):** Cristo crucificado
- B) **Paño izquierdo delantero:** Misa de san Nicolás de Tolentino
- C) **Paño izquierdo trasero:** Predicación de san Nicolás de Tolentino
- D) **Paño derecho delantero:** Purgatorio
- E) **Paño derecho trasero:** Llegada de misioneros agustinos a Filipinas



Situación de los diferentes paños circulares



C



B



A



D



E

A) Paño central (ábside): Cristo crucificado



Esta primera escena sobresale por tener como figura central a Cristo crucificado, aunque no se ha pintado la cruz, y la figura parece levitar como sostenido por un Dios invisible. Toda la imagen se encuentra rodeada de un haz de luz, con forma de triángulo invertido luminoso, lo cual podría simbolizar al Espíritu Santo¹⁵⁹⁶.

A la izquierda de Cristo nos encontramos con san Nicolás de Tolentino celebrando la consagración de la misa, con dos ángeles rodeándole y sosteniendo la corona de santo sobre su cabeza. El santo parece renovar el sacrificio de la cruz, ante la imagen simbólica de Cristo.¹⁵⁹⁷ También acompaña al santo, a modo de monaguillo, un

¹⁵⁹⁶ Esta interpretación es la que hace de dicho símbolo Laura Arias, quien hablando de la figura de Cristo añade: “La realidad se ha sublimado, no interesa copiar formas ni relatar hechos, lo importante es la idea, el espíritu. Esto explica que no se busque el estudio anatómico, la belleza física ni la proporción; el cuerpo de Cristo, sin peso ni volumen específico, como si quisiera elevarse al Cielo, parece desintegrarse, fundirse con el fondo, deformándose a favor de una mayor expresividad. Es evidente que estamos ante una estética manierista, que nos recordaría al Greco de la última época, a sus figuras nerviosas y llameantes, rezumando vehemencia y espiritualidad, a su colorido de brillos metálicos que parecen convertirse en luz, una luz blanca y fría como la que emana de este Cristo, inundando todo lo creado”. ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de posguerra: la iglesia de Santa Rita*. Op. cit., pp. 124-125.



fraile agustino recoleto que se encuentra a sus espaldas y de rodillas.

A la derecha Barba pintó a unos ángeles llevando a la gloria a las almas purificadas, las cuales han pasado previamente por el purgatorio, escena representada con una gran carga dramática.



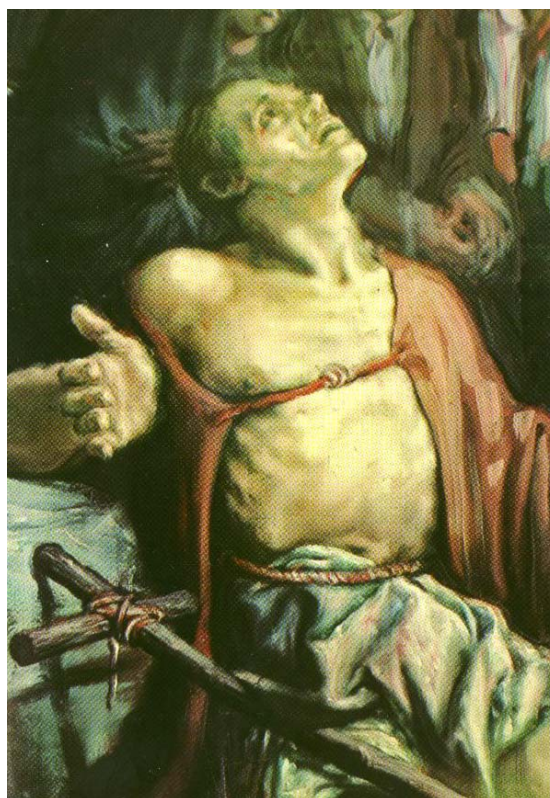
B) Paño izquierdo delantero: Misa de san Nicolás de Tolentino



¹⁵⁹⁷ Los atributos más habituales de este santo suelen ser un plato con una perdiz viva, un tallo de azucena, un crucifijo o un cesto con panes. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 208.

En el lado del Evangelio, seguido del Cristo anteriormente analizado, se desarrolla la escena que corresponde al pueblo asistente a la misa de san Nicolás de Tolentino¹⁵⁹⁸. Todos los fieles, entre los que se incluye algún tullido, dirigen su mirada al santo, con signos de gran devoción¹⁵⁹⁹. Entre la multitud existe todo tipo de gente, la cual expresa todo tipo de sentimientos, llorando, sufriendo o esperando alguna bendición del Señor.

Las pinceladas de esta escena tienen un carácter un tanto expresionista, con grandes brochazos y tonalidades manieristas, con predominio de los colores fríos muy matizados. También es interesante el intento de crear espacio mediante el contraste entre las zonas vacías y otras llenas de gente.



C) Paño izquierdo trasero: *Predicación de san Nicolás de Tolentino*



¹⁵⁹⁸ La tradición cuenta que una noche se le apareció al santo un fantasma pidiéndole que dijera una misa por los muertos; viendo vacilar al santo, le mostró las almas gemebundas implorando su compasión. Tras esta aparición, San Nicolás dijo la misa solicitada y, posteriormente, las almas liberadas se lo fueron a agradecer a su celda. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., p. 443.

¹⁵⁹⁹ Con relación al aspecto físico de esta multitud, Arias opina que “es evidente que del mundo divino y sobrenatural del autor hemos pasado, a través de San Nicolás, al mundo terrenal, donde las figuras,

Esta escena está separada de la anterior por una roca, de la cual fluye agua como símbolo de la fuente de vida, y contiene diversos pasajes relativos a la vida del santo. Por un lado, en extremo izquierdo, nos encontramos con dos crucificados, los cuales representan a los cristianos penitentes, simbolizando la cruz con la deben cargar cada día de su existencia¹⁶⁰⁰.



Pero como tema principal de la escena nos encontramos con san Nicolás predicando a una muchedumbre, donde la mayoría, que asiste muy entregada a la plática, parecen enfermos por sus expresiones, lo cual le sirve para calmar su sed espiritual, apoyando esta simbolización por la presencia de la fuente. Dentro de este grupo de personas destaca en primer plano una mujer, la cual tiene en sus brazos a un epiléptico. Según el autor, esta mujer representa a su esposa, y el enfermo a su propia persona.



La luz de toda la escena vuelve a ser un tanto fría, y hay una diferencia tanto de conceptos estéticos como técnicos entre la escena de la derecha, la predicación del santo, con la parte izquierda, los crucificados y el epiléptico. Por poner un ejemplo, las pinceladas en esta última parte son más expresionistas y desgarradas, con más carga matérica y donde el tono se hace más oscuro, a diferencia de la escena del pueblo que escucha la predicación, donde todo el conjunto rebosa tranquilidad y reposo.¹⁶⁰¹

poseedoras ya de volumen y color, muestran sus miserias humanas”. ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 126.

¹⁶⁰⁰ Según García Gutiérrez la pesada carga que sufren estos personajes tiene su justificación en dos frases de Jesucristo: “Quien quiera seguir en pos de mí, que coja su cruz y sígame” y “Venid a mí los que andáis agobiados, que yo os aliviaré”. A esto hay que añadir que San Nicolás llevó una vida de asceta en constante penitencia por sus pecados, por lo cual la presencia de estos penitentes cobra un sentido más profundo. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 529.

¹⁶⁰¹ Con relación a este mezcla de diferentes cargas de expresión y dramatismo en una misma escena, Laura Arias añade el eclecticismo en el estilo usado, con influencias de diversos artistas: “...es como si Juan Barba hubiese querido formar un variopinto collage, tomando de aquí y de allá personajes de los

D) Paño derecho delantero: *Purgatorio*

En el lado de la Epístola, y a continuación de la escena donde los ángeles llevan las almas al cielo, nos encontramos con la escena más dramática de todo el mural: la representación del Purgatorio. Como se dijo anteriormente, este tema tiene su justificación por el carácter protector de las almas que poseía san Nicolás¹⁶⁰².

En la tradición católica, este lugar sirve para redimir los pecados cometidos en la tierra. Normalmente, en la iconografía clásica, se suele representar con mucha fantasía y crueldad, parecido al infierno. El fuego suele ser el principal medio de tormento, aunque no aparecen los diablos para que no haya confusión. Las figuras se suelen presentar desnudas, con una mirada suplicante, y algunas portan algún atributo relativo a su dignidad.¹⁶⁰³



En el caso de Barba, la ausencia de fuego es total, y todos los tonos se vuelven grises, con gran cantidad de negros, simbolizando la falta de luz y adquiriendo toda la escena gran dramatismo. Con todos los cuerpos pintados bajo un gran estudio anatómico, aunque sufran diversas deformaciones¹⁶⁰⁴, todas las miradas de los personajes se dirigen ansiosas a la luz que emana del cuerpo de Cristo crucificado.

En el extremo inferior central de esta escena nos



pintores de antaño que más admira, no preocupándose demasiado si las figuras armonizan entre sí, o si guardan cierta proporción...". ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 130.

¹⁶⁰² Por esta razón, muchas veces se ha representado al santo alargando un cinturón a las almas del purgatorio. Véase FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., p. 208.

¹⁶⁰³ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 338 y MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 465.

¹⁶⁰⁴ Respecto a estas deformaciones, Arias opina que destacan por su "... expresividad deformante, ausencia de luz y pincelada gestual que nos llena a relacionar este pasaje con el infierno dantesco que Miguel Ángel pintó en El Juicio Final de la Capilla Sixtina, máximo exponente del expresionismo manierista". ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 131.

encontramos con diversos elementos simbólicos como un cofre del que salen joyas, una calavera, un libro y una bolsa con monedas, como se hacía en la contrarreforma barroca. Como nos dice García Gutiérrez al respecto, todos estos objetos simbolizan “la soberbia del saber, el poder del dinero, la codicia, el lujo, la sensualidad”¹⁶⁰⁵. La firma del autor se encuentra en el extremo inferior derecho de esta escena.

E) Paño derecho trasero: Llegada de los primeros misioneros Agustinos Recoletos a Filipinas



Separado del resto del mural, entre dos escaleras que dan acceso a la capilla, nos encontramos con esta escena que nos muestra la llegada de los frailes a Filipinas para su evangelización. Este hecho aconteció en 1605, y nos muestra a los misioneros bajando de una embarcación típica de Filipinas, como es el baroto, llevando consigo la cruz como símbolo de la misión que han venido a desempeñar. En el centro de la obra destaca una gran luminosidad, lo cual proviene de una gran estrella en la parte superior simbolizando, según algunos autores, la figura de san Nicolás de Tolentino¹⁶⁰⁶. Debajo de la estrella, aparece una figura de un misionero en tierra, personaje del que se cree que representa al padre Carceller, provincial del convento de Santa Rita cuando fueron realizadas las obras de la iglesia.¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰⁵ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 529.

¹⁶⁰⁶ Se cuenta que cuando San Nicolás iba a la iglesia por la noche lo guiaba una estrella. De ahí viene esta interpretación. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., p. 443. También suele aparecer el santo con un sol o una estrella sobre el pecho, o todo el hábito moteado de estrellas. Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. Op. cit., p. 208. La leyenda cuenta que una estrella recorrió el cielo desde la ciudad de Nacimiento del santo hasta Tolentino, donde pasó gran parte de su vida. Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., p. 200.

¹⁶⁰⁷ Cfr. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. Op. cit., p. 529.

Con relación a la gama cromática usada por Barba, observamos que es muy parecida a la representación del Purgatorio, con grises azulados de fondo, y blanco y negro en las figuras. Existe un contraste, como es habitual en este artista, entre las figuras de los indígenas, más corpóreos, y los misioneros, que con sus hábitos reflejan más santidad¹⁶⁰⁸. También en este caso la visión de estas pinturas nos trae recuerdos de grandes pintores, como El Greco, con los trazos sinuosos y la deformación expresiva de los cuerpos.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO



Las pinturas de Juan Barba denotan una gran pasión por la pintura, con una manera de expresarse que emana una gran libertad. Hay que recordar que este artista fue muy poco conocido en su época, siendo un tanto marginal, y tuvo una educación artística totalmente autodidacta, por lo que toda esta obra tan magna tiene un gran mérito. Su sentido de la proporción y la adopción de una escala muralista tan espectacular hacen que estos paños cobren un gran valor artístico. Las composiciones que el autor desarrolla a lo largo de toda la obra son muy audaces y expresivas, demostrando con ello un gran dominio de la técnica. También hay que resaltar la expresión en el trazo de todas las figuras, tomando el dibujo un gran protagonismo en todo el mural.

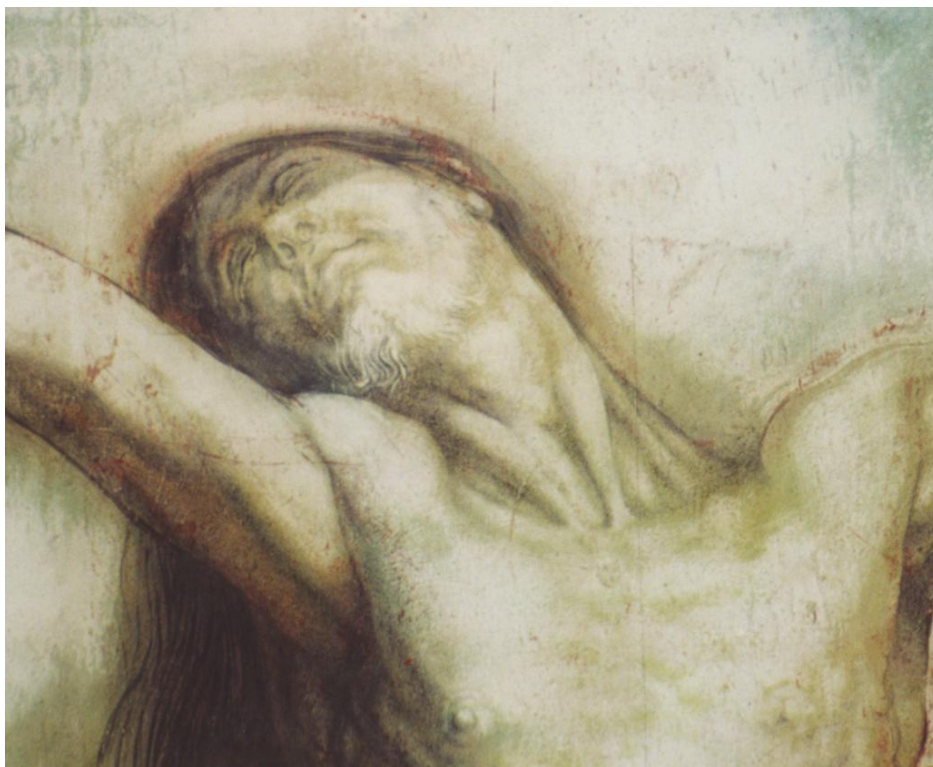
Bien es verdad que hay que reconocer que la obra transmite un cierto eclecticismo, pues el estilo de Barba se impregna de influencias de algunos pintores que él admiraba. Así, los influjos de El Greco son muy evidentes, y en algunas formas se llega a percibir el aire de Goya o de Zurbarán. Pero el autor sabe darle un toque personal, con un cierto carácter expresionista, donde las pinceladas seguras a veces se tornan desgarradoras. Asimismo, el conjunto denota un sabor manierista en el uso de la luz, que suele ser generalmente fría y un tanto lunar.

¹⁶⁰⁸ Como opina Arias al respecto, estas pinturas destacan "... por su magnitud espacial y el desgarro y osadía de su técnica". ARIAS SERRANO, Laura. Op. cit., p. 136.

Con relación a la técnica usada, el hecho de pintar con óleo directamente en la pared de yeso deja a toda la materia muy mate, pero con un gran valor plástico, donde el pintor consigue calidades muy interesantes en toda la superficie pintada. La textura resultante es muy matérica, y la pintura y el soporte se funden perfectamente. Sin embargo, en algunos sitios la pintura ha sido absorbida en mayor grado que en otros, produciendo algunos efectos de “rechupado”. Pero esto no es impedimento para que todo el conjunto se observe con gran esplendor.

En cuanto a la integración de la obra con su entorno es fantástica, realzando toda el espacio de una forma muy consistente. El interés arquitectónico queda supeditado totalmente a los murales, con mayor fuerza visual. Sin embargo, esto puede ser contraproducente cuando se celebran actos religiosos en esta cripta, pues es muy probable que el público se distraiga con esta obra, donde la gran cantidad de figuras en las distintas escenas atraen la mirada de cualquier persona que se halle en este espacio. Además, el numeroso conjunto de personajes llena mucho todo el espacio, por lo que es complicado evadirse de la atracción visual de los paneles.

Aún así, se puede considerar una obra de arte sacro de calidad, donde la sinceridad del autor es manifiesta, aunque la obra no vaya en consonancia con la pintura vanguardista del momento, ni la figuración usada conlleve una investigación en el terreno artístico. Se podría decir que la humildad que transmite este mural hace que la obra cobre un cierto carácter intemporal, con lo que la falta de contemporaneidad plástica queda un tanto relegada. Sin embargo, esta falta de modernidad conlleva que estos murales no puedan ser tomados como un ejemplo de cómo hay que afrontar la recuperación de un arte sacro muy degradado, pues se echa en falta una reflexión conceptual más actual y pausada por parte del artista. La fuerza expresiva de su genio se debería ver acompañada por un entusiasmo artístico más innovador, más cercano a las vanguardias del momento, consiguiendo así que el arte sacro evolucione al mismo ritmo que el arte profano, y donde la contemporaneidad del arte religioso sea un hecho manifiesto.



REQUE MERUVIA, Arturo

Parroquia de San Juan de la Cruz
Plaza de San Juan de la Cruz, nº 2
MADRID



- Mural en Presbiterio -
- Mural en Capilla del Santísimo (1962) -

- FICHA TÉCNICA

Esta parroquia se crea el 21 de Junio de 1942. Comienza a desarrollar sus actividades en una capilla del Monasterio de las Carmelitas de Ponzano, hasta que el templo actual es inaugurado el 11 de Octubre de 1962, siendo obra del arquitecto Miguel García Lomas.



Situación de los dos murales

Dentro del carácter racionalista que posee el templo, con 960 m², se pueden destacar varias zonas: el amplio presbiterio, con 200 m², donde se ubica el mural del boliviano Reque Meruvia; la mesa del altar con un artístico frontal de plata; las imágenes del escultor Félix Granda, de cuyo taller se ha hablado anteriormente en su apartado de arte sacro; las vidrieras, con forma de ojo de buey, con las representaciones de los misterios de Jesús, realizadas en alabastro muy fino, para permitir el paso de la luz, por el mismo autor; por último, la capilla del Santísimo con otro mural de Meruvia.

Por tanto, los murales que nos interesa destacar, ambos realizados en 1962, son dos:

- a) Por un lado nos encontramos con el mural dedicado a san Juan de la Cruz, santo que da nombre a la parroquia, el cual ocupa todo el frontal del presbiterio, a modo de retablo. La iluminación de dicho mural, basada en focos halógenos, no es muy elevada, pero es suficiente para el tipo de técnica que empleó el autor. La conservación es buena, aunque en la parte inferior hay una fila de sillas que, con sus respaldos, están arañando la superficie pictórica. También hay que hacer notar que algunas partes de la tela se encuentra despegada de su base. Enmarcando el mural, que no llega a cubrir todo el frontal del presbiterio, la pared ha sido forrada con paneles de madera lisos.
- b) Por otro lado, en la capilla del Santísimo, lugar adosado a la derecha del presbiterio, se encuentra ubicado otro mural con la representación de los misterios de Jesús. Dicho mural mide 9,50 x 3,50 mts., y se encuentra colocado en la parte superior de la pared frontal, encima del altar, ocupando de lado a lado dicho frente. La iluminación de la obra es un tanto deficiente, ya que se lleva a

cabo por medio de unos paneles colocados en el techo con luz fluorescente, la cual no es la más idónea para este tipo de pintura con tonos muy cálidos. La conservación es buena, si exceptuamos la esquina superior derecha que, probablemente por problemas de anteriores goteras, ha llegado a desprenderse la tela de la base donde se hallaba pegada, y el resto que queda se halla muy deteriorado, notándose claramente su imperfección con relación al resto del mural. La parte inferior de la pared no ocupada por el mural se encuentra forrada por los mismos paneles de madera que en la obra anterior.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

MURAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Este gran mural (110 m²) ocupa el presbiterio de la iglesia casi por completo, como se ha dicho anteriormente, estando enmarcado en los laterales por paneles de madera oscura. Impresiona en un principio por su gran tamaño y monumentalidad, influyendo la composición así como las figuras que la forman. Tanto en la manera de componer, un tanto barroca, así como en la técnica usada, el autor tiene una gran influencia de otro muralista de gran reconocimiento en años anteriores, como fue José María Sert, artista



que ha sido tratado en le primer bloque con la decoración de la capilla del palacio de Liria, así como de Sáenz de Tejada, con la decoración de la capilla del colegio Jesús-María, también tratado anteriormente en este bloque.

San Juan de la Cruz fue un místico y poeta de la orden carmelita del siglo XVI¹⁶⁰⁹. Dentro de su iconografía, se le suele presentar con un crucifijo en la mano, detalle que no es tenido en cuenta por nuestro artista R. Meruvia. Por otro lado, como gran poeta que fue, se le suele asociar, lleno de simbología mística, con diversas referencias poéticas, como pueden ser la noche, con sus aspectos positivos, el amor de los amantes o la subida a la montaña¹⁶¹⁰. R. Meruvia ha escogida esta última referencia para presentarnos, de forma simbólica, la subida a la montaña del santo, como si se tratara, también de forma alegórica, de su ascensión a los cielos.

Por otro lado, podemos ver como la escena se divide en tres partes:



- F) PARTE INFERIOR: Corresponde a la parte terrenal del mural, donde el santo es adorado por multitud de personas.

En la parte izquierda de la escena se nos presenta, en primer término, a un personaje con capa roja que porta un crucifijo para encuadrar la escena, e ir precediéndola, a modo de procesión. Tras este personaje se encuentran un grupo de personas, entre las que destaca un hombre que ha sido retratado con más detalle, el cual habría sido probablemente de gran importancia en la vida del santo, o dentro de la historia de la orden carmelita. En segundo término se encuentran un grupo de monjas, comandadas por, la que suponemos que es, Santa Teresa de Jesús, santa



¹⁶⁰⁹ San Juan fue el primero de los *carmelitas descalzos*. Su apodo de la Cruz vino porque en su celda sólo tenía como mobiliario una cruz de caña, y también porque rezaba al aire libre y acostado con los brazos en cruz.. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., p. 181.

¹⁶¹⁰ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 228.

numerosas veces asociada a la vida de san Juan, y con el que se encuentra una gran identificación¹⁶¹¹.

Tras este grupo están pintadas las murallas de Ávila, ciudad donde la santa creó su orden religiosa. En tercer, término se encuentra el pueblo presenciando la escena, así como en actitud de alabanza y respeto, por su postura de rodillas, al igual que las monjas anteriores.



En la parte derecha hay, en primer término, otra figura simétrica a la de la izquierda, portando igualmente un crucifijo a modo de estandarte. Detrás, diversas personas arrodilladas, entre las que destaca una que porta en las manos unos libros, a modo de ofrenda. En segundo término, se nos presenta mas personajes encarnando al pueblo, situándose más atrás, al principio de la rampa por donde se supone que ha subido el santo, un grupo de monjes de la orden carmelita.



¹⁶¹¹ San Juan de la Cruz fue confesor y director espiritual de Santa Teresa de Jesús. De dicha relación se habló en el mural de Pancho Cossío en la iglesia de Santa Teresa y San José.

- G) PARTE CENTRAL: Es la parte más importante de la escena. Nos presenta al santo, en lo alto de una montaña, escribiendo con una pluma en un libro que sostiene un ángel.¹⁶¹² El atributo de la pluma también lo encontramos en Santa Teresa de Jesús, así como el libro, o incluso un tintero, todo ello haciendo referencia a sus dotes como poeta, aunque suele ser muy habitual encontrarnos al santo con un crucifijo en la mano, recurso iconográfico este que no ha sido utilizado por R. Meruvia¹⁶¹³. Esta escena, por ser la central del mural, se encuentra llena de luz, con una gran cruz¹⁶¹⁴ en el fondo que ilumina todo, encontrándose el santo y el ángel al contraluz de dicha escena.



¹⁶¹² Como San Juan fue un gran teólogo místico, es posible que Reque pretenda con esta escena una alegoría a su obra literaria *Subida al Monte Carmelo*.

¹⁶¹³ El repertorio iconográfico más completo se encuentra en una serie de 60 grabados sobre la “Vida de Jerónimo de San José”, realizada en 1678, con la influencia y colaboración de diversos artistas. Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 315. Véase también RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 181-182.

¹⁶¹⁴ Se cuenta que en 1588, estando en Segovia, viendo un cuadro de Jesús con la cruz a cuestas, se sintió transportado en éxtasis. Jesús le concedió un deseo, a lo cual san Juan pidió sólo sufrimiento. Por esa razón la cruz alude a la visión y a los sufrimientos del santo. Cfr. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 99.

- H) PARTE SUPERIOR: Es la sección más celestial del mural, y nos presenta a la izquierda a un grupo de ángeles, con la actitud de recibir al santo en el cielo, y a la derecha, a un grupo de santos con cruces altas, todas ellas precedidas de una que parece ser la Virgen, aunque la figura se encuentra un tanto desvaída y es difícil saber su verdadera identidad. En el ángulo superior derecho nos encontramos con un ángel tocando la trompeta, presentando la escena con la solemnidad que se merece.



MURAL DE LA CAPILLA DEL SANTÍSIMO



A la derecha de la nave central se encuentra la capilla del Santísimo, con el segundo mural que ejecutaría Reque Meruvia en esta parroquia, el mismo año que la obra anterior. La técnica usada es la misma que la anterior, óleo sobre tela, la cual ha sido previamente preparada con pintura dorada en toda su extensión. Las capas de óleo superpuestas son muy finas, lo que permite la transparencia de todas las pinceladas, dejando entrever el color dorado en numerosas partes de la obra, tono que, por otra parte, domina la totalidad del mural. La obra se encuentra acompañada de dos frases de orientación vertical, las cuales rezan VENID y COMED, en clara referencia al tema pictórico, que no es otro que la “Consagración del Pan”.

El tema que domina la escena viene dado por la parte central, lugar donde encontramos a Jesucristo desde un pequeño montículo bendiciendo el pan, el cual se transformará en su carne para todos los cristianos que participan de su fe. Alrededor del Señor encontramos diversos personajes, de pie y de rodillas, representando a los apóstoles, con diversos gestos presentes en sus rostros y en la posición de las manos. Toda la escena se representa en un exterior campestre.

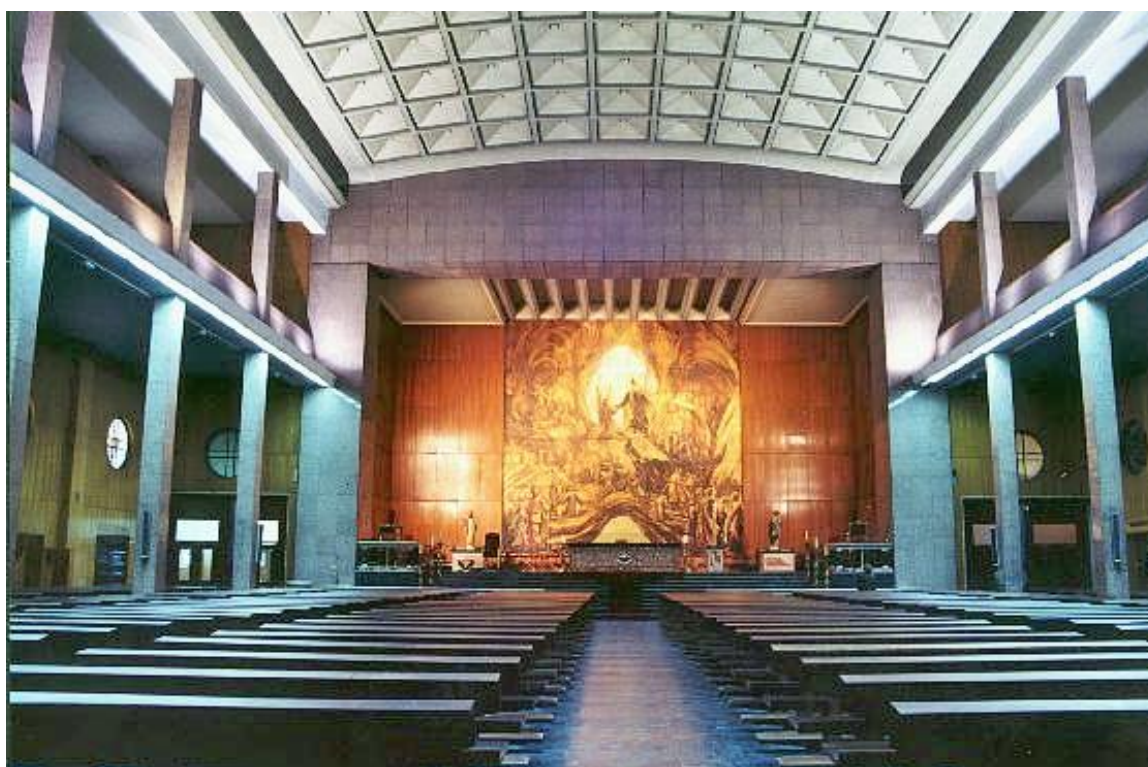


Tanto en la parte izquierda como derecha del mural nos encontramos con grupos de numerosas personas, y sea de pie o sentadas, que representan al pueblo. Bien es verdad que se diferencia la parte derecha, donde el público asistente al milagro de la transformación del pan, posee unas vestimentas mucho más elegantes y cuidadas que los de la parte izquierda, personajes con atuendos más humildes. Quizá resida la cuestión en diferenciar a los diferentes estamentos sociales que creían en la palabra del Señor, indistintamente de la clase social a la que pertenecieran.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer hay que decir que la técnica usada por Meruvia no es propiamente una creación suya, sino que se atribuye más bien a José María Sert, como se dijo anteriormente. Dicho autor comenzó a usarla en los murales de la catedral de Vich, obra religiosa cumbre de dicho autor, y también en la decoración de la capilla del palacio de Liria, como se ha estudiado en el primer bloque de esta tesis. La técnica, explicada anteriormente, consistía en pintar con veladuras de óleo en tonos ocres y tierras sobre una superficie de tela, que previamente había sido cubierta por un tono dorado (pintura o finas capas de pan de oro pegadas) en su totalidad. Esto hace que toda la obra irradia una luminosidad muy particular¹⁶¹⁵, pero dicho efecto se ve un tanto decaído si el mural no se encuentra en perfecto estado de limpieza y, además, cuenta con una potente iluminación. En nuestro caso, la iluminación y la limpieza son un poco pobres, por lo que la capacidad luminosa queda un tanto mermada. R. Meruvia trabajó estos dos



murales en diversos paneles, más pequeños y manejables, en su estudio para, posteriormente, adosarlos ordenadamente a los respectivos muros, razón por la que se pueden percibir las numerosas juntas. Sin embargo, estos murales son los únicos que el autor ejecutó con dicha técnica.

En cuanto a la integración de los murales con su entorno arquitectónico, no parece demasiado acertado. El mural de san Juan de la Cruz en la nave central es demasiado orgánico para una construcción racionalista donde predominan las líneas rectas ortogonales. Lo mismo ocurre con el tipo de composición usado, un tanto barroco, así como la morfología de la mayoría de las figuras. El contraste no resulta feliz, y si nos

¹⁶¹⁵ Como dice Arnús refiriéndose a la técnica de Sert, “contrariamente a los artistas barrocos que pintaban las figuras luminosas sobre fondos oscuros, Sert arranca, elimina la pintura para que aparezca el fondo-luz, o la vela mediante capas finas y casi transparentes, y así obtiene la plasticidad de los cuerpos que surgen del esplendor-resplandor trascendiendo la estancia y transfigurándola”. ARNÚS, María del Mar. *La pintura como espacio trasfigurado*, en *José María Sert (1847-1945)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 17.

paramos a observar el color usado, tampoco la integración es la más conveniente, factor este que se ve un tanto mitigado por el acompañamiento de los paneles laterales de madera, que dan cierta calidez al presbiterio, lo cual no ocurre en el resto de la nave, forrada de paneles de mármol gris que, junto a la escala del templo, dan a la estancia un aire de frialdad poco acogedora y con falta de intimidad. Queda claro pues que el arquitecto de este templo, Miguel García Lomas, no tuvo en cuenta las directrices preconciarias que se venían manejando en otras construcciones y por otros arquitectos desde principios de los años 50, como hemos podido observar en el capítulo correspondiente de arte sacro.



Si nos fijamos en la capilla del Santísimo, el contraste con el entorno es menos agresivo por el tamaño más íntimo de dicha estancia, con lo que el mural cobra tanto protagonismo que anula toda la arquitectura circundante, aunque esta no tiene demasiada importancia visual. Sin embargo, la integración tampoco es feliz, sobre todo si tenemos en cuenta las divisiones ornamentales del

techo, muy geométricas y cercanas al mural, el cual es mucho más organicista.

Se constata pues que en estas obras sigue faltando la colaboración estética entre arquitecto y artista, tan necesaria para que esta clase de obra plástica tenga un resultado de calidad de acorde a lo que representan. Estos murales no aportan prácticamente nada al panorama sacro de estos años, y su valor artístico había sido ya ampliamente superado con diversas obras anteriores, realizadas a lo largo de los años 50, y mostradas en esta tesis.





AVARRO, Enrique

Parroquia de Nuestra Señora del Pilar
C/ Juan Bravo, 40-bis - MADRID
- **Frescos en ábside**
y paramentos anteriores (1962) -



- FICHA TÉCNICA

En la calle Juan Bravo se encuentra esta parroquia, cuya inauguración se produjo el Domingo de Ramos del año 1962. Dicha parroquia no siempre tuvo su sede en este lugar, pues comenzó sus primeros pasos en la calle Pilar de Zaragoza, para después pasar a la calle Cartagena, y, tras este itinerario, acabar en su actual ubicación.

En el interior de este templo, de gran altura, se encuentran las pinturas que realizó Enrique Navarro. Las tres se encuentran en la parte frontal de la iglesia: una, la más grande, en el ábside, y las otras dos en los laterales frontales que anteceden al altar. Las pinturas ocupan prácticamente la totalidad de los paramentos citados, siendo el mural central uno de los más grandes de Europa. La técnica que el artista usó fue pintura al fresco, y su estado de conservación es magnífico, mantenido los colores el vigor y frescura del día de su inauguración. La iluminación de las obras es correcta, contando el mural central con dos halógenos muy potentes que dan luz a todo el mural, aunque la parte superior e inferior se quedan un tanto oscurecidas, necesitando una mejor distribución y mayor número de focos. Los murales laterales cuentan con un foco halógeno, siendo su iluminación menos potente que el anterior. En cuanto a la visión del

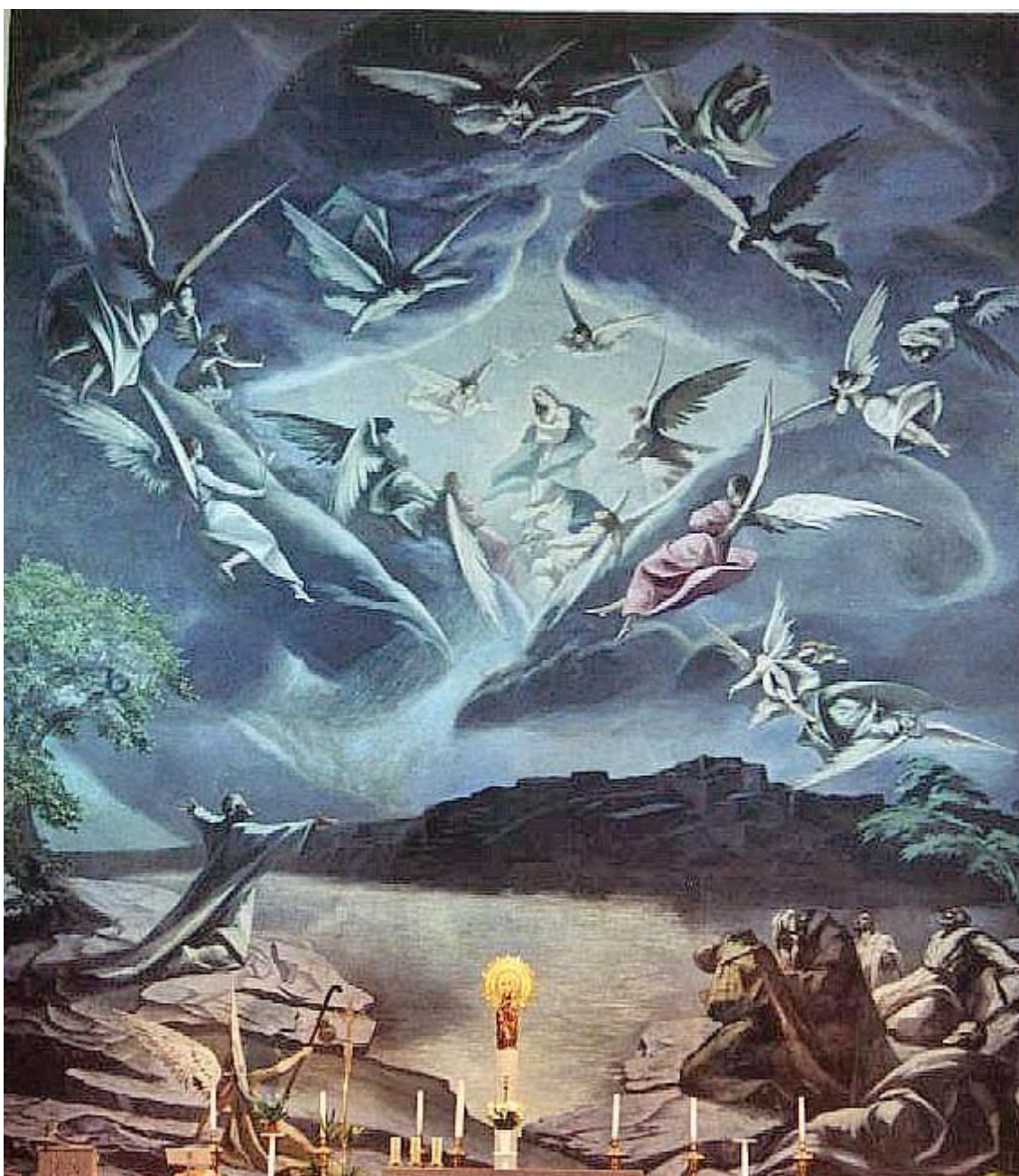


conjunto, se ve un tanto truncada por los enormes pilares que la nave central tiene a sus lados, recortando los murales laterales si uno recorre la mitad del templo hacia atrás. Pero en general, se puede observar la obra completa con el mínimo de distancia correcta que permite contemplar el conjunto en todo su esplendor.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

El conjunto pictórico consta de tres paneles, como hemos dicho anteriormente, con tres temas bíblicos diferentes, a saber: la *Anunciación*, la *Asunción de la Virgen* y la *Natividad*. Vamos a analizar cada panel por separado.

Panel Central: Como se ha dicho previamente, este mural es el mayor de los tres, ocupando la totalidad del ábside, a modo de retablo. El tema que ocupa la obra es la





Asunción de la Virgen María, es decir, la subida a los cielos de la Madre de Cristo¹⁶¹⁶. La escena se dispone en dos escenarios unificados: por un lado la parte superior, donde se representa la escena celestial, con la Virgen rodeada de nubes y ángeles¹⁶¹⁷; por otro, la parte inferior, donde se ubican las figuras de los apóstoles a la derecha, y del apóstol Santiago a la izquierda, pues fue a quien supuestamente se le apareció la Virgen del

Pilar¹⁶¹⁸, Virgen a la cual está dedicada esta iglesia. Toda la escena discurre en un exterior muy amplio, encontrándose los apóstoles en un acantilado, donde se supone que se encuentra la tumba de la Virgen, desde el cual se divisa una vista panorámica del río Ebro y, al fondo, una población en lo alto de una cumbre que suponemos que se trata de Zaragoza, donde Santiago habría de construir el templo que, según la tradición, la Virgen le encargó.

La Asunción no es un tema bíblico, pero a partir de 1950 la Iglesia lo adopta como dogma de fe¹⁶¹⁹. La primera representación la podemos encontrar en el sarcófago de Santa Engracia en Zaragoza, fechado en el año 312. Más tarde, en el siglo XIII con el Gótico, se comenzó a representar mucho, sobre todo en los pórticos de las iglesias. En el Renacimiento la escena adoptó una disposición parecida a las que nos presenta Navarro, con dos o tres escenarios uno encima del otro: así, en primer lugar y en la



¹⁶¹⁶ En este tema hay que diferenciar entre la *Asunción del alma de la Virgen* (representada en el arte bizantino), donde el alma es traída por Cristo para unirla con su cuerpo en los cielos, y la *Asunción corporal*, donde se ve al cuerpo de la Virgen ascendiendo a los cielos, como es nuestro caso. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía del Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 638-639.

¹⁶¹⁷ Es interesante observar la reflexión que hace Morales sobre el significado que tienen los ángeles envueltos en nubes, cuando dice que sirven “tanto para manifestar que ésa es su morada como para demostrar que la luz del sol no llega a los hombres sino a través de las vaporosas nubes que de ellos los separa, dando lugar a la luz de la verdad divina comunicada por su mediación a los humanos”. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 44.

¹⁶¹⁸ Este hecho nos hace dudar sobre el tema del mural, pues podría tratarse realmente de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, pero como falta el elemento de la columna, nos hemos decidido por la Asunción, decisión también apoyada por la presencia de los supuestos apóstoles.

¹⁶¹⁹ Fue el papa Pío XII el que, en el Año santo de 1950, proclama el dogma de la Asunción.



parte superior nos solemos encontrar con la Virgen levitando con las manos juntas en actitud de rezar, y, a veces, ayudada por algunos ángeles, a diferencia del tema de la Ascensión del Señor, el cual se representaba subiendo sólo a los cielos; en segundo lugar, y en la parte inferior, se suele representar la parte terrenal, donde nos encontramos con los apóstoles, los cuales miran asombrados a la Virgen; finalmente, y en pocas ocasiones, la escena se remata con la aparición de Dios Padre en la parte superior esperando la llegada de la Virgen. Por último, decir que este tema se ha prestado a lo largo de la historia, y por parte de diversos artistas, a grandes alardes compositivos, destacando las obras de Tiziano o El Greco. También este tema ha servido para alguna celebración de tipo religioso-popular, como el “Misterio de Elche”, representación que hoy en día se sigue celebrando en nuestro país.¹⁶²⁰

Uno de los aspectos más destacables, y no sólo en este panel sino también en los laterales, es la cantidad de ángeles que sobrevuelan los cielos y rodean a la figura de la Virgen María. Hay que decir que la representación de estos seres no aparece en el arte cristiano hasta el siglo IV, encontrándose algunos ejemplos sin atributos en diferentes catacumbas, y donde serán constantes en la iconografía de esta religión. Anteriormente, en el Paleocristiano, eran confundidos con los amorcillos romanos y las Victorias aladas. Es curioso observar como según la época ha ido cambiando el carácter simbólico de dichas figuras, pues en el Románico se destaca su carácter sobrenatural, y en el Gótico, en cambio, se prefiere resaltar su carácter protector.¹⁶²¹ Las escenas donde más suelen aparecer son en la *Anunciación*, en el *Juicio Final*, o, como en nuestro mural, en la *Asunción* de la Virgen.

Los atributos de los ángeles son muy numerosos a través de su historia iconográfica, y enumeraremos los principales: suelen tener forma humana, llenos de juventud y

¹⁶²⁰ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 50, HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 51-52 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía del Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 638-643.

¹⁶²¹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 116.

belleza, y se presentan desnudos o cubiertos con paños; a veces se les suele representar con atributos militares, y también con algún incensario, como muestra del ofrecimiento de las súplicas de los creyentes a Dios; algunas veces llevan vestidos blancos, como símbolo de su inocencia y alegría, y otras portan un cinturón¹⁶²², alegórico a su castidad y a su buena disposición a cumplir órdenes; también llevan los podemos encontrar con piedras preciosas, alegoría al brillo de sus virtudes; cuando portan una espada están expresando la cólera de Dios; junto a los atributos de la pasión aluden a la misericordia divina, y con la balanza a la justicia de Dios; cuando están tocando las trompetas anuncian el Juicio Final; y, por último, cuando portan un bastón aluden a las citas de Ezequiel para medir la ciudad celeste.¹⁶²³ En nuestro mural resalta la figura del ángel en la parte inferior izquierda, vigilando la tumba de la Virgen ya vacía, y sujetando la vara del apóstol Santiago en su mano. Esta vara, llamada bordón, con la cantimplora colgando en la parte superior es un atributo clásico de Santiago como peregrino, aunque también se representa a este santo como apóstol o como caballero¹⁶²⁴.

Por otro lado, es interesante observar, como se ha dicho anteriormente, las diferentes funciones que desempeñan los ángeles a través de la historia: muchas veces se suelen emplear para anunciar alguna buena nueva; otro cometido es la protección de los justos¹⁶²⁵, aunque, por otro lado, también actúan como castigadores de los malvados;



¹⁶²² En la Biblia se cita su posición, cuando dice: "... ceñidos junto a los pechos con ceñidores de oro." (Apocalipsis XV, 6).

¹⁶²³ Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., pp. 43-44, así como MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 441-444 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 56-65.

¹⁶²⁴ Véase las notas al respecto que se citan en el mural de la Virgen del Pilar de Arcadio Blasco, en la Iglesia de Santa Rita, en esta tesis doctoral

asimismo, aluden a la personificación mística del mismo Dios.¹⁶²⁶

Además es interesante destacar como se han utilizado las nubes, no sólo en este mural sino también en los dos laterales, como parte importante de la composición. Las nubes han tenido dos concepciones a través de historia iconográfica: por un lado, son una alegoría a la epifanía o manifestación de la divinidad, haciéndose símbolo patente en el Antiguo Testamento, donde una columna de nubes se relaciona con la verticalidad, uniéndose cielo y tierra¹⁶²⁷; por otro lado, también se recurre a las nubes cuando se quiere expresar algo inconcreto, huido o vaporoso.¹⁶²⁸ Pero sobre todo, para la iconografía cristiana, destaca la primera acepción, relacionando las nubes con el cielo y, por lo tanto, llegando a ser una representación del Dios invisible. De todas maneras, el umbral de esta significación puede que tenga orígenes agrarios, por la relación de las nubes con la lluvia.¹⁶²⁹

Panel lateral izquierdo: En este panel se desarrolla la escena de la Anunciación (Luc. 1, 26-38). Este mural, a diferencia del que analizamos en el primer apartado perteneciente al artista Roa en la iglesia de Covadonga, se desarrolla en un exterior, en el patio interior de una vivienda particular¹⁶³⁰. Esta manera de representar dicha escena se desarrolló sobre todo en el Renacimiento italiano, donde la acción solía transcurrir en un jardín amurallado con una torre, la cual simbolizaba la castidad de la Virgen.¹⁶³¹

Como podemos comprobar, el artista Navarro respeta esta iconografía renacentista, pero



¹⁶²⁵ A este tipo de ángeles se les ha venido llamando el “Ángel de la guarda” o ángel custodio, siendo su cometido el de acompañar y proteger a las personas. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 32

¹⁶²⁶ Véase HALL, James. Op. cit., p. 36.

¹⁶²⁷ Esta consideración de las nubes se encuentra en Éxodo 13, 21-22. En concreto, la lectura dice así: “... E iba el Señor delante para mostrarles el camino, de día en una columna de nube y por la noche en una columna de fuego, sirviéndoles de guía en el viaje, de día y de noche. Nunca faltó la columna de nube durante el día, ni la columna de fuego por la noche delante del pueblo...”

¹⁶²⁸ Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 299 y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 191.

¹⁶²⁹ *Ibidem*.

¹⁶³⁰ Con relación a este aspecto, el Evangelio de San Lucas dice lo siguiente: “... Y habiendo entrado el ángel adonde ella estaba, le dijo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo...” Con esto. Se deduce que la escena se desarrolla más bien en un interior, aunque no queda claro, por lo que las representaciones en exteriores también han sido abundantes en la iconografía clásica.

¹⁶³¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 99.

decide cambiar la torre por un ciprés que, aunque se halla fuera del recinto amurallado, forma parte importante de la composición. Los árboles en general suelen representar la verticalidad natural, y tienen una gran similitud con las etapas en la vida del hombre, en cuanto al desarrollo físico se refiere: en su nacimiento brotan para luego ir poco a poco floreciendo, luego fructifican y, al final de su vida, decaen. Por otra parte, hay otra manera de relacionarlo con el hombre, mediante tres estados fundamentales: por un lado, tienen sus raíces hundidas en la tierra, de la cual obtiene su nutrición; por otro, están presentes en la superficie de la misma tierra, pues proyectan su sombra sobre ella; y por último, se remontan hacia el cielo con su verticalidad. Como vemos, existe una relación entre el submundo, el mundo terrenal y el mundo superior, actuando el árbol como nexo entre los tres. Por otro lado, tampoco hay que olvidar la noción del árbol como fuente de vida, reflejando la vida del espíritu, la iluminación, etc.¹⁶³²

Pero si nos referimos en concreto al ciprés, hay que destacar que, generalmente y como en nuestro caso, se le representa con un verdor perenne, haciendo alusión a la eternidad. Sin embargo, y pareciendo una contradicción, es curioso observar como también existe un sentido funerario con relación a este tipo de árbol, conservado actualmente con su presencia en numerosos cementerios. Aunque también en este caso, el ciprés puede seguir manteniendo su significado de eternidad si consideramos su verticalidad como alusión al tránsito entre cielo y tierra¹⁶³³, como se ha dicho anteriormente con relación a las nubes, y, por lo tanto, relacionar a este árbol con la resurrección. Tampoco hay que olvidar que en heráldica, el ciprés simboliza sentimiento nobles y elevados, así como incorruptibilidad¹⁶³⁴.

Si nos fijamos en el arcángel¹⁶³⁵, aparte de lo reflejado en el anterior panel central, hay que destacar la importancia que el artista concede a sus alas, de gran tamaño y con una importante influencia en la composición. Respecto a este elemento, es interesante observar como algunos autores relacionan el desarrollo de las diferentes



¹⁶³² *Ibíd.*, pp. 42-43.

¹⁶³³ Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. *Op. cit.*, pp. 97-98 y CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. *Op. cit.*, p. 130.

¹⁶³⁴ Véase CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. *Op. cit.*, pp. 136-137.

representaciones de los ángeles a través de la historia del arte, levitando en distintas posturas y con diversos movimientos, con el estudio científico del origen y proceso del vuelo.¹⁶³⁶ Todas estas variaciones se observan bastante bien en el panel central.

Por último, si nos fijamos en la representación e la Virgen no hay nada interesante que destacar, sentada y con las manos juntas esperando recibir el mensaje que el ángel se dispone a transmitir. A su lado Navarro pintó un cesto con ropa, que nos recuerda la educación que recibió la Virgen en Jerusalén, donde hilaría y tejería trajes y vestimentas para los sacerdotes¹⁶³⁷, cuestión ya comentada en el mural de Roa en el primer apartado de esta tesis.

Panel lateral derecho: En este panel se desarrolla la escena de la Adoración de los pastores (Luc. 2, 15-21). En un principio cuesta un tanto reconocer el suceso, pues la Virgen tiene en su regazo al Niño de tal manera que apenas se ve un poco su cabeza. Aún así, el resto de las personas que integran el mural denotan el hecho. Como sucede en los anteriores murales, sobre todo en el panel central, nos volvemos a encontrar con dos partes diferenciadas en el mismo mural: una celestial, donde diversos ángeles músicos celebran el nacimiento de Jesús, y otra terrenal, donde se desarrolla la adoración de los pastores al Niño recién nacido.

Empezando por la escena



¹⁶³⁵ El evangelista San Lucas le identifica como el ángel Gabriel. En concreto el texto dice: “...envió Dios al ángel Gabriel a Nazaret, ciudad de Galilea, a una virgen desposada con cierto varón de la casa llamado José, y el nombre de la virgen era María...” Lucas 1, 26-27.

¹⁶³⁶ En concreto, la autora Grubb comenta al respecto que “en su cometido de intermediarios entre el cielo y la tierra, los ángeles se sirven de sus alas, que los transportan con rapidez de un mundo a otro. Una vez que la fe en las misteriosas acciones del cosmos comenzó a dar paso a la confianza en la investigación científica de las leyes naturales (antiguamente se creía a los ángeles responsables de la rotación de todos los cuerpos celestes), los artistas comenzaron a describir el vuelo de los ángeles en sentido cada vez más literal”. GRUBB, Nancy. *Ángeles*. Abeville- Cátedra. Nueva York-Madrid, 1995, p. 187.

¹⁶³⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 182-202. Amplia historia iconográfica de la Virgen como madre de Dios.

celestial diferenciamos a dos grupos de ángeles: por un lado, nos encontramos con un grupo de cuatro que alzan su vuelo hacia el cielo; por otro, tenemos a un grupo más numeroso encima del tejado del establo donde se encuentra Jesús, aunque entre ambos escenarios se halla otro ángel levitando y haciendo indicaciones a sus compañeros de la situación del Mesías. El origen de las numerosas representaciones de los ángeles músicos viene, como nos indica la historiadora Grubb, de *El Libro de los secretos de Enac* (17,1), un manual



donde se relata una escena similar, la cual es observada por un testigo ocular.¹⁶³⁸ Como atributos de los ángeles, los instrumentos musicales son considerados alegorías de los deleites del cielo.¹⁶³⁹

Si nos fijamos en la escena inferior nos encontramos una Natividad que tiene una disposición de las figuras un tanto original, ya que el buey ocupa todo el ángulo izquierdo, teniendo en su regazo a la Virgen con el niño en brazos, con muy escasa visibilidad, como se ha comentado anteriormente. Como se apuntó en el mural de Roa en la iglesia de Covadonga, el buey es símbolo de fuerza y de paciencia, así como de calma, mansedumbre, capacidad de trabajo, sosiego, etc.¹⁶⁴⁰. En los escritos de los primeros padres de la Iglesia fue tomado como símbolo de Cristo, víctima suprema y propiciatoria.¹⁶⁴¹ Normalmente, en este tipo de escenas aparece con el asno, pero al igual que en el mural anteriormente mencionado, Navarro prefiere representar sólo al buey.

Con relación al resto de figuras, exceptuando la que esta de pie que representa a san José, personifican propiamente la Adoración de los pastores¹⁶⁴², escena que, como se dijo anteriormente, corresponde al evangelista san Lucas¹⁶⁴³. Aunque este hecho se lleva

¹⁶³⁸ En concreto el texto reza lo siguiente: "... Vi en medio de los cielos soldados armados que servían al Señor con tamboriles y órganos, con voces incesantes, con voces dulces, voces dulces e incesantes, y cantos diversos que no es posible describir y que dejan atónitas las mentes por el milagro y maravilla del canto de esos ángeles, cuya audición me deleitaba". GRUBB, Nancy. *Ángeles*. Op. cit., p. 93.

¹⁶³⁹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 44.

¹⁶⁴⁰ Véase REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 72-73, CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., p. 104, MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 78 y HALL, James. Op. cit., pp. 67-68.

¹⁶⁴¹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 127.

¹⁶⁴² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 245-247.

¹⁶⁴³ En concreto, el evangelista cuenta lo siguiente: "... Luego que los ángeles se apartaron de ellos y volaron al cielo, los pastores se decían unos a otros: Vamos hasta Belén, y veamos este suceso

pintando desde el gótico, en España se populariza tardíamente, hacia finales del siglo XV. Así, tras las representaciones de El Greco, se generaliza la aparición de este tema en el siglo XVII, con pintores como Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo, etc. Algunos piensan que el hecho de representar a unos pastores junto al Niño adquiere un carácter revolucionario, pues en ese tiempo en Judea estas gentes tenían una pésima reputación¹⁶⁴⁴. Desde el Concilio de Trento la Iglesia impuso unas representaciones más sencillas de esta escena para que fueran entendidas mejor por el pueblo, y de esta forma las gentes se sintieran reflejadas¹⁶⁴⁵. Normalmente, se suelen representar con posturas ante el Niño con actitudes reverenciales, con las cabezas descubiertas y arrodillados, sobre todo los más cercanos¹⁶⁴⁶.

A veces, sobre todo a partir del siglo XVII, suelen acompañarse de aves de corral. La música también tiene cierta relación con ellos, y no solo con los ángeles, pero además, y como nos dice Hall, “la idea de la música en este contexto quizá proceda no sólo de la tradición pastoril sino, más en concreto, de la costumbre existente en algunas zonas de Italia de tocar la flauta en Navidad ante las imágenes de la Virgen y el Niño”¹⁶⁴⁷. Por último, hay que resaltar que con esta adoración se completa el ciclo de la Natividad, junto a las adoraciones de sus padres, de los ángeles y de los Reyes Magos.¹⁶⁴⁸



prodigioso que acaba de suceder, y que el Señor nos ha manifestado. Vinieron, pues, a toda prisa, y hallaron a María y José; y al Niño, reclinado en un pesebre. Y viéndole se certificaron de cuanto se les había dicho de este Niño. Y todos los que supieron el suceso se maravillaron igualmente de lo que los pastores les habían contado... Lucas 2, 15-18.

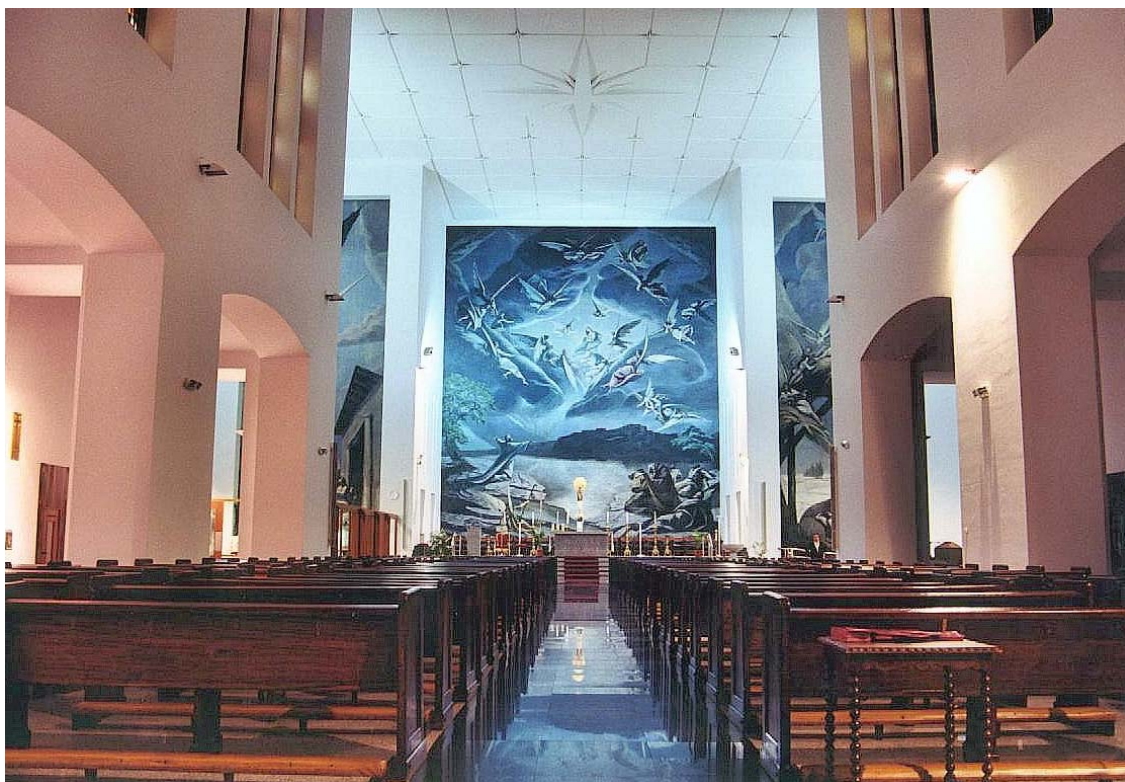
¹⁶⁴⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 18.

¹⁶⁴⁵ Como nos dice Carmona Muela, “la simplicidad, incluso la pobreza de unos pastores de pies sucios arrodillados frente a lo sagrado, era una imagen con la que cualquier creyente podía fácilmente identificarse...”. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 108.

¹⁶⁴⁶ En la iconografía clásica solían estar representados en número de tres, para hacer pareja con los Reyes Magos, aunque a veces están acompañados por dos pastoras. También es muy común que estos pastores presentes regalos y ofrendas al Niño, aunque más humildes que los de los Reyes Magos, como son un cordero, un cayado y un caramillo. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 245.

¹⁶⁴⁷ HALL, James. Op. cit., p. 29.

¹⁶⁴⁸ Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los grandes temas del arte cristiano en España. Tomo I: Nacimiento e infancia de Cristo*. Op. cit., pp. 45-72.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer lugar, si hablamos de la integración de las pinturas con la arquitectura donde se inscribe, hay que decir que no es del todo satisfactoria, pues el templo posee un carácter muy racionalista, con abundancia de la línea recta y, quizás, unos paneles con una línea más minimalista, donde predominara más el color que la agrupación de muchas figuras, hubiera resultado más conveniente. Por ejemplo, si se hubieran proyectado grandes murales, con las mismas dimensiones que estos, pero con un estilo más abstracto, donde las figuras no fueran las protagonistas, con colores potentes inundando toda la estancia, a la manera de Rothko, hubiera sido, bajo mi punto de vista, un planteamiento mucho más acertado. O si se prefiere algo figurativo, las formas deberían ser más livianas, pero sin imponerse al color, como las pinturas de Matisse. Sin embargo, la manera en la que Navarro planteó la obra no da buen resultado, pues quiso integrar unas composiciones demasiado barrocas con unas líneas arquitectónicas un tanto puristas, sin que se consiguiera una buena conjunción. De todas formas, si consigue dar algo de vida al templo, y llena el ábside de organicidad que hace que todas las miradas se dirijan a las escenas representadas.

Hay que resaltar que en el espacio que se encuentra delante del mural de la Anunciación, se han instalado unas mamparas de madera y cristal, creando un nuevo espacio que sirve como capilla del Santísimo, pero que se ha añadido con posterioridad a la ejecución de las pinturas. Esto dificulta la visión de dicho mural, y rompe la unidad de todo el conjunto, pues si ya es difícil conseguir observarlo entero a causa de sus dimensiones y de las columnas más cercanas al altar, esto hace que la contemplación completa tenga un obstáculo más.

Por otro lado, hay cierta innovación en la manera de plantear algunas escenas, como la Natividad, donde la posición de la Virgen y del Niño resulta bastante novedosa.



También, en la misma escena, destaca la posición del buey, con un gran cuarto trasero representado en primer plano, y que es desproporcionado con relación al cuerpo, dando gran expresividad al conjunto. También destacan los conjuntos de nubes, formando rombos en los tres paneles, y encuadrando y fijando las escenas celestes, con demasiado movimiento proporcionado por las figuras que la componen.

Por desgracia hay que decir que estas pinturas no tuvieron ninguna repercusión en el arte sacro español, y el estilo empleado, así como la iconografía, son un tanto caducos. Todo el conjunto dice muy poco del valor del artista, sobre todo si nos fijamos en la fecha en la que se pintó, con un panorama en el arte español donde las vanguardias autóctonas habían hecho su aparición, y donde los principales artistas españoles de valía obtenían reconocimientos internacionales.

Tampoco tiene la obra ningún valor positivo en la consecución del objetivo de sacar al arte sacro de la degradación que venían padeciendo, con un acercamiento hacia el arte profano, y con una actualización de los estilos y conceptos empleados, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra se creó en plena etapa preconiliar, a punto de nacer el Concilio Vaticano II, el cual trajo nuevas normas y, sobre todo, ilusiones para intentar que el arte religioso resurgiera con fuerza con el apoyo de grandes artistas. Lamentablemente, todo esto queda muy lejos de las intenciones de Navarro y de los integrantes eclesiásticos que le encargaron dicha obra, pues la solución no es más que un capítulo más para añadir a las muchísimas obras que se crearon en este siglo sin ningún tipo de interés artístico, y sin ninguna intención vanguardista positiva que intentara dignificar el decadente arte sacro español.



REQUE MERUVIA, Arturo

*Parroquia de San Francisco de Asís
Plaza Gobernador Carlos Ruíz, nº 4
MADRID*

- **Mural en medio
punto del Ábside (1962) -**



- FICHA TÉCNICA

Sobre esta parroquia se sabe muy poco. Fue construida en los años 60 en el popular barrio de Vallecas, no destacando su arquitectura por nada novedoso. El templo consta de una planta de cruz latina con tres naves, con una decoración muy sobria y fría, y con imágenes prefabricadas que, ya en esta etapa preconiliar, se empezaban a condenar por muchos grupos, tanto eclesiales como seculares. Reque Meruvia ejecutó la obra el mismo año que el de la inauguración del templo, es decir, en 1962, y es la única pintura que el edificio tiene en sus techos.

El mural que ejecutó el artista venezolano se llevó a cabo en el casquete esférico del ábside, además de una franja en el arco de medio punto que precede a dicho casquete (160 m²). El tema principal se refiere a la estigmatización de san Francisco, acompañado por diversos personajes.

La técnica usada parece a simple vista pintura al fresco, pero si nos fijamos más detenidamente, y debido principalmente a su lamentable estado, veremos que hay varias zonas con forma rectangular que se han desprendido de la base del ábside, con lo que el artista debió trabajar en diferentes planchas de tela en su estudio que, posteriormente, fueron adheridas a la cúpula en su debido orden hasta completar el mural. En cuanto a la iluminación, no es demasiado abundante, con lo que el mural queda un tanto



oscurecido, aunque por el día reciba algo más de luz por tener el ábside unas vidrieras en su parte inferior que aportan bastante luz natural, aunque sea levemente coloreada.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL



En primer lugar trataremos el casquete esférico del ábside, para luego estudiar el resto de la obra. En dicha zona se encuentra la escena principal del mural, donde observamos a san Francisco de Asís en actitud de arrobamiento encima de un montículo. Se trata de la estigmatización de san Francisco en el monte italiano llamado Albernía, lugar frecuente en la representación de este santo.

San Francisco aparece de rodillas en un pequeño montículo, con los signos de su estigmatización en la mano que se lleva al pecho. Este santo fundó la orden de frailes menores de los franciscanos, y representa el prototipo de la pobreza, la sencillez, y la integración armoniosa del hombre con la naturaleza, situación anterior a la expulsión del Paraíso¹⁶⁴⁹. Normalmente a este santo se le suele representar con el hábito gris, como lo pintó Meruvia, o marrón. En cuanto a su cordón, como toda la orden franciscana, suele siempre tener tres nudos, que representan las tres virtudes monacales creadas por san Francisco, y que ya comentamos en el mural que Carlos Pascual de Lara realizó en la destruida iglesia del Rosario: pobreza, orden y obediencia. Además de estos atributos, las extremidades estigmatizadas y el cordón anudado, también se suele presentar junto al santo una azucena, como símbolo de castidad, o una calavera, simbolizando la mortalidad del hombre¹⁶⁵⁰.

¹⁶⁴⁹ La iconografía más completa de San Francisco se inicia en la parte inferior de la Basílica de Asís, con los frescos de Cimabue, donde se presenta al santo consumido por la fiebre, pero transmitiendo una gran paz. Luego, en la misma Basílica pero en su parte superior, nos encontramos con un gran ciclo pintado por Giotto, perdido en parte por un terremoto que asoló la ciudad hace unos años; muchos pintores traducirán estas escenas de Giotto durante siglos, como la renuncia a su herencia, el sueño del papa Inocencio III, la predicación a los pájaros, la expulsión de los demonios de Arezzo, etc. También se aportaron a lo largo de la historia nuevos temas, como pueden ser el milagro de las rosas, el santo recibiendo al Niño Jesús de brazos de la Virgen o la última comunión del santo. Así, con todos estos temas y algún otro, muchos pintores representarán al santo, entre los que podemos destacar a Donatello, Bellini, El Greco, La Tour, Viladomat, etc. Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., pp. 173-174. La mayor parte del extenso repertorio iconográfico de San Francisco parte de las biografías escritas por sus contemporáneos Tomás de Celano y San Buenaventura, así como de la *Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine. Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., p. 274.

¹⁶⁵⁰ En el Renacimiento se representaron escenas con la vida del santo casi exclusivamente en la pintura italiana, para pasar a otros países más tarde, como en la Contrarreforma española, donde se le solía representar en actitud de oración. Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 144-145 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Op. cit., pp. 544-563.



Un gran rayo de luz que abarca todo el cuerpo del santo es lanzado por una figura con seis alas que se encuentra en la parte superior e izquierda del mural. Dicha figura representa a Jesucristo crucificado, con sus manos y pies sangrando, y apenas se ve el resto de su cuerpo, exceptuando parte del rostro un tanto velado. Esta figura está recogida en la descripción del suceso tal como lo narra Tomás de Celano, biógrafo de san Francisco¹⁶⁵¹.

A la espalda del santo, y parte derecha del mural, nos encontramos en primer lugar con una monja, suponemos que Santa Clara de Asís, hija espiritual de san Francisco, y, tras ella, a todo un grupo de gente junto a diversos animales que parecen surgir de la italiana Basílica de Asís, pintada al fondo de la escena. Dicho grupo avanza hacia la posición del santo en actitud procesional.



¹⁶⁵¹ La narración dice lo siguiente: “Vio que encima de él había un hombre con seis alas, como un serafín, con los brazos extendidos y los pies juntos, fijado a una cruz. Dos de sus alas se elevaban por encima de la cabeza, otras dos se desplegaban para volar, las dos últimas le velaban todo el cuerpo...”. Recogido en RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., p. 556. Se supone que este hecho aconteció hacia 1224. Además, el autor opina que esta imagen está relacionada con la visión de Isaias, cuando narra la aparición de unos ángeles serafines con seis alas, produciéndose más tarde una transformación de éstos en el Cristo crucificado, el cual imprime los estigmas al santo.



Delante del santo, y parte izquierda del mural, vemos a dos personajes en actitud de adoración, y en un segundo plano, a varios hermanos de la orden franciscana, compañeros de san Francisco¹⁶⁵², en actitud de alabanza y oración. Esta escena y las anteriores se representan en el ámbito terrenal.

En cuanto a la parte superior del mural, además del Cristo crucificado y alado, nos encontramos con todo un conjunto de ángeles que, en la parte izquierda se encuentran tocando las trompetas y, en su parte derecha, observan la escena con diversos querubines en la parte superior.



¹⁶⁵² La estigmatización de San Francisco ocurrió sin testigos pero, como opina Réau, en los medios franciscanos se optó por acompañarlo de sus compañeros más entrañables, como el hermano León y otros. *Ibíd.*, p. 556



Con relación a las franjas verticales que preceden al casquete tratado, representan diversas escenas. En primer lugar el mural de la izquierda nos presenta a un grupo de personas, entre las que se encuentra un franciscano con una paloma en la mano, probablemente hermano cercano al santo. Encima del grupo revolotean numerosas palomas que sobrevolando con vuelos circulares.

En cuanto a la franja derecha encontramos al santo dando la mano a un perro, simbolizando el amor que tenía por los animales y la naturaleza en general. Contemplan la escena varias personas y, como en el mural anterior, se desarrolla en un exterior con una gran montaña detrás y querubines revoloteando por el aire.

Por último, en la parte superior del arco y entre las dos franjas verticales, encontramos a un ángel tocando una doble trompeta rodeado de diversos querubines.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y TÉCNICO

En primer lugar, hay que decir que el contraste entre el presbiterio y el resto de la Iglesia es exagerado, en cuanto a ornamentación se refiere, ya que, mientras el altar se encuentra muy “lleno”, el resto del templo apenas tiene decoración. Dicho presbiterio, además de contar con el mural de Meruvia en la parte superior, tiene la parte inferior totalmente ocupada con unas vidrieras que poco o nada tienen que ver con la pintura. Por lo tanto, la falta de conjunción entre el mural y la vidriera es enorme, distrayendo al pueblo que debe tener su mirada necesariamente dirigida a este punto en todas las celebraciones, cuestión que ya preocupaba en esta época preconiliar, como hemos podido comprobar en el apartado correspondiente de arte sacro, tratando de solventar dicho problema con una decoración armoniosa que no afecte a la concentración en la liturgia que debe tener el pueblo en una iglesia. Sin embargo, en este templo parece que el carácter preconiliar que conservaron otras edificaciones a la hora de su construcción no se tuvo en cuenta, cayendo en torpezas que provocan que el arte sacro se degrade. Falta de integración, pues, entre la pintura y la arquitectura, que provoca algo de caos y desorden, detestable en cualquier templo.

Por otro lado, tanto la iconografía como la morfología y el tratamiento del mural de Reque Meruvia no despiertan gran interés, pues su estilo es demasiado academicista, estando muy lejos de los movimientos vanguardistas que en estos momentos se estaban desarrollando en España con gran fuerza. Con este tipo de propuestas, el arte sacro no avanzaba nada para salir de su degradación, y este mural representa un claro ejemplo de cómo algunos sectores de la Iglesia persistían en esta época en seguir usando formas del pasado, y un arte para sus templos muy lejano a las propuestas contemporáneas que deberían haberse aprovechado. Solución, pues, poco acertada para este templo.





ORTEGA, Manuel

*Parroquia del Santísimo
Cristo de la Victoria*
C/ Blasco de Garay, nº 33 - MADRID
- **Frescos en retablo, pechinas
y capilla del Santísimo (1962) -**



- FICHA TÉCNICA

Este suntuoso templo se erige al final del barrio Chamberí, junto al de Argüelles. Se encuentra junto a un gran complejo parroquial donde se celebran distintas actividades de carácter religioso y cultural. El templo guarda la talla del Cristo de la Victoria, de gran devoción entre los gallegos de Vigo, pues la escultura es una réplica de la que se venera en dicho lugar. La parroquia tuvo diversas ubicaciones, hasta que se construyó este templo con donaciones de su feligresía, inaugurándose en 1963. Su arquitecto fue Ignacio Fiter.¹⁶⁵³

La planta de la iglesia es de cruz latina, con tres naves y crucero, sobre el cual descansa una cúpula sobre pechinas con ventanas en los gajos. En estas pechinas se encuentran las primeras pinturas de Manuel Ortega: los cuatro evangelistas. En el ábside plano del templo, y enmarcado por un arco de piedra con casetones, se encuentra el retablo, segunda pintura de Ortega en esta iglesia. La temática versa sobre la pasión de Cristo, contada en diversas escenas independientes. En un principio se pensó en Vázquez Díaz para la realización de dicho proyecto, pero no se llegó a un acuerdo con el pintor por lo que se concedió a Ortega el proyecto pictórico de todo el templo¹⁶⁵⁴. La conservación e iluminación de estas pinturas son francamente buenas, contemplándose el conjunto con su color original, sin pérdidas de capa pictórica, ni tampoco grietas o manchas por humedad. El único problema es que el sagrario del altar tapa parte de una escena del retablo, por lo que la contemplación del conjunto se ve mutilada.

Por último, la capilla del Santísimo se halla en el segundo ingreso desde el altar, en el lado de la Epístola. Es de una sola nave, con coro a los pies y cúpula ovalada.¹⁶⁵⁵ Dicha capilla se encuentra decorada con tres paneles en el altar: dos laterales y uno en el frontis. Todas las pinturas se encuentran igualmente en buen estado, pero aquí la iluminación es escasa, por lo que dichas pinturas no se aprecian debidamente. Además la pintura frontal se halla, como en el retablo, tapada parcialmente por un gran sagrario, lo que dificulta la visión del conjunto. Aunque hay que decir que las pinturas laterales tampoco se ven correctamente por ser la capilla muy estrecha, con lo que hay que ponerse en los extremos del altar para poder observar cada mural en condiciones óptimas.

¹⁶⁵³ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 510-511.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*, pp. 512-513.

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 514.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Como el conjunto pictórico de Ortega se distribuye en tres sitios diferentes, vamos a realizar el estudio de cada una de las pinturas (retablo, pechinas y capilla del Santísimo) por separado.

Retablo de la Pasión: Como el propio título indica, este mural se divide en quince escenas con el proceso completo de la pasión de Cristo. Cada escena es independiente, y se encuentran separadas por divisiones de piedra. Las escenas se distribuyen en cinco filas, con tres columnas cada una, siendo todas de forma rectangular, excepto las tres más altas que siguen la forma del arco pétreo que enmarca el conjunto. El orden de lectura del retablo comienza por la parte inferior derecha, y termina en la parte superior izquierda. El conjunto ocupa la totalidad del ábside del templo, e impresiona por su gran tamaño y vistosidad. El estilo empleado por Ortega es una figuración neocubista, con la división en planos de todos los elementos, fondos y figuras, que participan en cada una de las pinturas. Vamos a analizar cada una de las escenas por separado.



1ª ESCENA: Traída del borriquillo (Mt. 21, 1-7 / Mr. 11, 1-7 / Lc. 29, 28-35)



Este panel ilustra el momento en el que Jesús manda a dos de sus discípulos que desaten a un pollino de una aldea cercana y se lo traigan para poder entrar encima del animal en Jerusalén¹⁶⁵⁶. En la pintura percibimos que, al lado del asno, se encuentran los dueños que miran con cierta extrañeza, pues Jesús había dispuesto que a la pregunta de estos sobre el animal, los discípulos deberían responder “... *porque el Señor ha de menester*”, con lo que los amos dejarían ir al asno libremente. El evangelio de san Juan es el único que no recoge este hecho que precede a la entrada en Jerusalén.

2ª ESCENA: Entrada triunfal en Jerusalén (Mt. 21, 8-11 / Mr. 11, 8-10 / Lc. 29, 36-40 / Jn. 12-19)

Aquí se desarrolla la escena tan conocida de la entrada de Jesús en Jerusalén, con el consiguiente alborozo del público que lo recibe. Esta escena empieza a representarse por primera vez en el siglo IV, en los sarcófagos de las catacumbas romanas. Este hecho fue muy representado hasta el final del Renacimiento, donde perdió atractivo. Normalmente se presenta a la multitud con ramos de olivo y palmas, como lo pintó Ortega, pero es curioso que esta particularidad no se menciona en el Evangelio, siendo una incorporación de la Edad Media.¹⁶⁵⁷

A Jesús, generalmente se le presenta en el burro a horcajadas, viéndose al fondo la puerta de la ciudad, de la cual sale la multitud para recibirle.¹⁶⁵⁸ Ortega cambia esta iconografía clásica, y presenta a Jesús rodeado por la multitud, aunque el sagrario nos impide la correcta visión de este panel.



¹⁶⁵⁶ El texto de San Mateo dice así: “Acercándose a Jerusalén, luego que llegaron a la vista de Betfagé, al pie del monte de los olivos, despachó Jesús a dos discípulos, diciéndoles: Id a esa aldea, que se ve enfrente de vosotros, y sin más diligencia encontraréis una asna atada, y su pollino con ella; desatadlos, y traédmelos; y si alguno os dijere algo, respondedle que los ha de menester el Señor; y al punto os lo dejarán llevar...”. Mt. 21, 1-3.

¹⁶⁵⁷ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 148. En concreto, en los evangelios se dice: “... Y una gran muchedumbre de gentes tendían por el camino sus vestidos; otros cortaban ramos de los árboles, y los ponían por donde había de pasar...”. Mt. 21, 8.

3ª ESCENA: Jesús se dirige al templo (Mr. 11, 11)



Como comprobamos, este suceso sólo se narra en el evangelio de san Marcos, donde dice: “*Así entro Jesús en Jerusalén y se fue al templo: donde después de haber observado por una y otra parte todas las cosas, siendo ya tarde, se salió a Betania con los doce*”. Vemos, pues, a Jesús de espaldas, dirigiéndose sólo al templo, pintado al fondo de la escena, y sin nadie que le acompañe. Esta manera de presentarnos al Señor es muy innovadora con relación a la iconografía clásica, pues apenas se encuentran ejemplos con la misma temática.

4ª ESCENA: Lavatorio de los pies (Jn. 13, 4-20)

Ortega describe el momento en el Jesús lava los pies a sus discípulos como enseñanza de lo que deben hacer con sus hermanos. Siendo un acto tras la *Última cena*, se suele representar, como ha pintado Ortega, a Jesús cuando lava los pies a Pedro, y éste, con una mano levantada, le reprocha la actitud humillante del Señor, con su cuerpo arrodillado¹⁶⁵⁹, aunque Ortega ha preferido pintarlo agachado. Pero en general, la iconografía clásica¹⁶⁶⁰ ha sido respetada, disponiendo las figuras de forma novedosa, y pintando al fondo algunos de los otros discípulos.



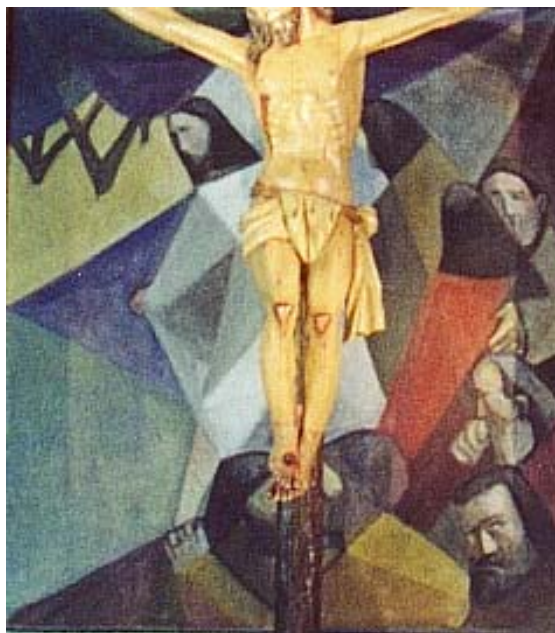
¹⁶⁵⁸ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 90 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 412-417.

¹⁶⁵⁹ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 249. El evangelio dice así: “... levántase de la mesa y quítase sus vestidos, y habiendo tomado una toalla, se la ciñe. Echa después agua en un lebrillo, y pónese a lavar los pies de los discípulos, y a limpiarlos con la toalla que se había ceñido. Viene, pues, a Simón Pedro, y Pedro le dice: ¡Señor!, ¿tú lavarme a mí los pies? Respondióle Jesús, y le dijo: Lo que yo hago, tu no lo entiendes ahora, lo entenderás después. Dícele Pedro: Jamás me lavarás tú a mí los pies. Respondióle Jesús: Si yo no te lavare, no tendrás parte conmigo. Dícele Simón Pedro: Señor, no solamente mis pies, sino las manos también y la cabeza...” Mt. 13, 4-9.

¹⁶⁶⁰ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 422-425.

5ª ESCENA: De camino hacia el monte de los olivos (Mt. 26, 30-35 / Mt. 14, 26-31)

Esta escena es previa a la oración en el mismo huerto, y relata la marcha de Jesús y sus discípulos al monte para orar. En estos momentos es cuando el Señor les recomienda a sus discípulos que estén alerta y oren, así como también es cuando predice las tres negaciones de Pedro¹⁶⁶¹. No es habitual en la iconografía cristiana encontrarse con representaciones de este momento, por lo que la innovación de nuestro artista reside en este hecho precisamente. Hay que apuntar que el crucifijo que preside el ábside molesta mucho en la visibilidad de esta escena.



6ª ESCENA: Oración del huerto (Mt. 26, 36-46 / Mt. 14, 47-56 / Lc. 22, 39-45)



Aquí se representa la oración de Jesús, acompañado de tres de sus discípulos, Pedro, Juan y Santiago el Mayor. En el evangelio de san Lucas se añade que sudaba gotas de sangre, así como la aparición de un ángel para confortarle¹⁶⁶². Existe abundante y diversa iconografía sobre este tema, y en numerosas ocasiones aparece Jesús con un cáliz. Pero lo más normal es encontrarnos a Cristo arrodillado, rezando en un lugar elevado, con sus tres discípulos,¹⁶⁶³ como en nuestra pintura. Además, Ortega representa justo el momento en el que los discípulos, vencidos por el cansancio y la noche, se duermen en vez de acompañar a su Señor en la oración¹⁶⁶⁴.

¹⁶⁶¹ El evangelio dice lo siguiente: “Y dicho el himno de acción de gracias, salieron hacia el monte de los olivos. Entonces díceles Jesús: Todos vosotros padeceréis escándalo por ocasión de mí esta noche. Por cuanto está escrito: Heriré al pastor y se descarriarán las ovejas del rebaño. Mas en resucitando, yo iré delante de vosotros a Galilea. Pedro respondiendo, le dijo: Aun cuando todos se escandalizaran por tu causa, nunca jamás me escandalizaré yo. Replicóle Jesús: Pues yo te aseguro con toda verdad que esta misma noche, antes de que cante el gallo, me has de negar tres veces. A lo que dijo Pedro: Aunque me sea forzoso el morir contigo, yo no te negaré. Eso mismo protestaron todos los discípulos”. Mt. 26, 30-35.

¹⁶⁶² El texto dice lo siguiente: “... En esto se le apareció un ángel del cielo, confortándole. Y entrando en agonía oraba más largamente. Y vino un sudor como de gotas de sangre que chorreaban hasta el suelo...”. Lc. 22, 43-44.

¹⁶⁶³ Véase MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 126, RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 444-448 y HALL, James. Op. cit., p. 237.

7ª ESCENA: *Prendimiento* (Mt. 26, 47-56 / Mc. 14, 43-51 / Lc. 22, 47-53 / Jn. 18, 1-12)



En esta pintura se ha representado el momento en el que Judas besa a Cristo con la intención de delatarle delante de los soldados que iban a apresarlo¹⁶⁶⁵. Además, Ortega añade el episodio en el que un discípulo saca la espada para, posteriormente, cortar la oreja del criado de un Sumo sacerdote: Cristo se halla con la mano levantada intentando evitar dicha acción.¹⁶⁶⁶ Al fondo se ve a un grupo de soldados, todo integrado, como en el resto de pinturas, con el fondo por medio de una división geométrica del espacio en planos lisos. Como en escenas anteriores, Cristo se ve iluminado por un haz triangular que parte de la parte superior del panel.

8ª ESCENA: *Proceso religioso: Jesús ante Caifás* (Mt. 26, 57-68 / Mc. 14, 53-65 / Lc. 22, 63-71 / Jn. 18, 13-23)

En este panel se ilustra el proceso religioso contra Jesús. En este capítulo se narra como Caifás, Sumo sacerdote por aquel entonces, interroga a Cristo para poder inculparle de sucesos que supusieran su condena a muerte¹⁶⁶⁷. Normalmente, siempre se representa a Jesús atado de manos, hecho que sucedió con anterioridad en el huerto de los olivos. En esta pintura, Ortega nos presenta, además de a Jesús, a los sacerdotes a un lado y a los soldados al otro. La composición está presidida por dos triángulos entrecruzados, uno que parte del límite superior y otro del límite



¹⁶⁶⁴ Con relación a este hecho el evangelio cuenta lo siguiente: "... Volvió después a sus discípulos, y los halló durmiendo, y dijo a Pedro: ¿Es posible que no hayáis podido velar una hora conmigo? Velad y orad para no caer en tentación. Que si bien el espíritu está pronto, la carne es flaca. Volvióse segunda vez, y oró diciendo: Padre mío, si no puedo pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad. Dio después otra vuelta, y encontrólos dormidos; por que sus ojos estaban cargados de sueño. Y dejándolos, se retiró aún a orar por tercera vez, repitiendo las mismas palabras...". Mt. 26, 40-44.

¹⁶⁶⁵ En concreto, el texto dice así: "El traidor les había dado esta señal: Aquel a quien yo besaré, ese es, asegúradle. Arrimándose, pues, luego a Jesús, dijo: Dios te guarde, Maestro. Y le besó. Díjole Jesús: ¡Oh amigo! ¿A qué has venido aquí?". Mt. 26, 48-50.

¹⁶⁶⁶ La representación de estas dos acciones a la vez también la podemos ver en el cuadro de Van Dyck que posee el Museo del Prado.

¹⁶⁶⁷ Dicen así las escrituras: "... Y los que prendieron a Jesús le condujeron a casa de Caifás, que era el sumo pontífice en aquel año, donde los escribas y los ancianos estaban congregados (...) Los príncipes, pues, de los sacerdotes y todo el concilio andaba buscando algún falso testimonio contra Jesús, para condenarlo a muerte...". Mt. 27, 57 y 59.

izquierdo, que envuelven a Cristo.

9ª ESCENA: *Proceso civil: Jesús ante Pilatos* (Mt. 27, 11-26 / Mc. 15, 1-5 / Lc. 23, 1-7/ Jn. 18, 29-38)

Aquí se ilustra el proceso civil contra Jesús. Se relata la escena donde el Señor es interrogado por Pilatos, pues los judíos no podían sentenciarle a muerte¹⁶⁶⁸. Pilatos le declaró inocente, pero le cambió su libertad por la de Barrabás, entregando la vida de Cristo a los judíos para que le condenaran. Ante esta pintura, encontramos a Cristo de espaldas y maniatado ante Pilatos, el cual se halla sentado en una tribuna con un sacerdote a sus espaldas.



A la derecha se halla un soldado que custodia al reo, aunque esta escena también se suele presentar con Jesús rodeado de varios soldados mofándose de su persona. Normalmente, en este tipo de escena donde Cristo es escarnecido por los soldados, Éste se presenta con los ojos vendados y las manos atadas. También acompañan a la escena algunos judíos con palos o los puños levantados. Esta manera de presentarnos el tema era muy dado en el Renacimiento italiano y alemán.¹⁶⁶⁹ Esta escena también se denomina “Cristo de los ultrajes”.¹⁶⁷⁰

10ª ESCENA: *Jesús azotado* (Mt. 27, 26 / Mc. 15, 15 / Jn. 19, 1)



También conocido como la flagelación, este tema ha tenido una rica cosecha en la historia de la iconografía cristiana. Lo habitual en esta escena es presentarnos a Cristo atado a una columna, con el cuerpo desnudo, excepto el paño de pureza. Sin embargo, a través de la historia se ha presentado siempre un problema en presentar los golpes en la espalda y el rostro de Cristo visibles a la vez. En las primeras pinturas renacentistas, la figura de Jesús se colocaba de frente, atado a una columna muy fina que no

¹⁶⁶⁸ El evangelio dice lo siguiente: “Fue, pues, Jesús presentado ante el presidente, y el presidente le interrogó, diciendo: ¿Eres tú el rey de los judíos? Respondióle Jesús: Tú lo dices: lo soy. Y por más que lo acusaban los príncipes de los sacerdotes y los ancianos, nada respondió. Por lo que Pilatos le dijo: ¿No oyes de cuántas cosas te acusan? Pero el nada contestó de cuanto le dijo: por manera que el presidente quedó en extremo maravillado...”. Mt. 27, 11-14.

¹⁶⁶⁹ Véase CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 146-149 y HALL, James. Op. cit., p. 95.

¹⁶⁷⁰ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 127.

ocultaba el cuerpo. Otras representaciones preferían poner la columna delante, y la figura con las manos atadas a la espalda, para recibir los golpes por delante. Por otro lado, el número de soldados suele oscilar entre dos y tres, y sostienen varas o látigos con tiras de cuero¹⁶⁷¹. Otra manera de presentarnos a Cristo es sólo, ya azotado, atado a una columna y con la corona de espinas. A veces, también acompaña al grupo la figura de Pilatos.¹⁶⁷²

11ª ESCENA: Jesús coronado de espinas y presentado al pueblo – Ecce Homo (Mt. 27, 27-30 / Mc. 15, 16-20 / Jn. 19, 2-7)

En este panel nos encontramos con la escena donde se presenta a Jesús, ya azotado,



coronado de espinas y con un manto púrpura, ante el pueblo. Esta escena tiene similitud con la de Cristo escarnecido por los soldados. Además de cómo lo presenta Ortega, en numerosas ocasiones Cristo suele llevar un cetro de caña en la mano, como símbolo del rey de los judíos. El pueblo suele presentarse con los puños cerrados o punto de golpearle o hacerle burla. Este tema tuvo gran difusión en el arte cristiano del siglo XIV, donde comenzó a aparecer el culto a la corona de espinas como reliquia.¹⁶⁷³ La imagen pretende suscitar arrepentimiento, compasión y dolor

12ª ESCENA: Crucifixión (Mt. 27, 32-49 / Mc. 15, 21-36 / Lc. 23, 33-43 / Jn. 19, 17-37)

Este panel ilustra la escena posterior a la crucifixión, y es cuando un soldado abre el costado de Jesús, ya muerto, con una lanza, suceso que sólo es narrado por el evangelista san Juan. En el se cuenta que los soldados quebraron las piernas de los reos por petición de los judíos, pues no deseaban que al sábado siguiente, dentro de la Pascua, hubiera algún cuerpo en las cruces. Pero los soldados, al llegar a



¹⁶⁷¹ Es interesante la observación que de esta escena hace Carmona Muela: "... los verdugos, deliberadamente afeados, disfrutaban del castigo que están infligiendo a Jesús, en la línea de identificar lo feo con el mal, en la misma medida que el bien es identificado con lo bello y luminoso". CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., p. 149.

¹⁶⁷² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 470-476, MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 128-129, y HALL, James. Op. cit., p. 141.

¹⁶⁷³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 476-478, HALL, James. Op. cit., p. 92 y CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 121.



Jesús y verle muerto, prefirieron abrirle el costado con una lanza.¹⁶⁷⁴ El soldado que traspasó a Jesús fue san Longinos, al cual se le asocia con el centinela que se convirtió tras ver los prodigios ocurridos después de la muerte de Cristo (Mt. 27, 54).¹⁶⁷⁵ Normalmente este personaje, vestido de soldado romano, se suele presentar a pie o a caballo¹⁶⁷⁶, y Ortega prefiere hacerlo de la primera manera.

13ª ESCENA: El Descendimiento (Mc. 15, 46 / Lc. 23, 53 / Jn. 19, 38-40)

Esta pintura nos describe el momento en el que Jesús es bajado de la cruz por José de Arimatea, hombre rico y discípulo secreto de Jesús, y Nicodemo¹⁶⁷⁷. Suele haber una confusión en la iconografía cristiana entre esta imagen y la de Jesús echado en el suelo. Normalmente, y como en este caso, se suele bajar a Jesús entre sábanas de lino, que luego se usarán para amortajarlo entre perfumes.¹⁶⁷⁸

En ocasiones, en esta escena se encuentra la compañía de la Virgen María y de san Juan Evangelista, conjunto que se usó en la iconografía clásica hasta el siglo XIV. También suele verse a José de Arimatea sosteniendo a Cristo, mientras Nicodemo desclava la otra mano. Sin embargo, a partir del siglo XV, tanto José como Nicodemo bajan a la vez a Cristo, imagen elegida por Ortega en este panel.¹⁶⁷⁹



14ª ESCENA: La Piedad

Es curioso observar como esta escena, que sucede inmediatamente después del descendimiento, no aparece en los evangelios, surgiendo en la iconografía

¹⁶⁷⁴ Jn. 19, 31-37.

¹⁶⁷⁵ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 252. Este centurión atravesó el costado de Jesús con su lanza para acelerar su muerte y poder retirar pronto su cuerpo, ya que al día siguiente era Sabat. Al ver que del cuerpo salió agua y sangre, y asistir a los posteriores prodigios, se convirtió y proclamó su fe.

¹⁶⁷⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 252-255 y HALL, James. Op. cit., p. 199.

¹⁶⁷⁷ El evangelio dice lo siguiente: “Después de esto, José, natural de Arimatea, que era discípulo de Jesús, bien que oculto por medio de los judíos, pidió licencia a Pilato para recoger el cuerpo de Jesús; y Pilato se lo permitió. Con eso vino y se llevó el cuerpo de Jesús. Vino también Nicodemo aquel mismo que en otra ocasión había ido de noche a encontrar a Jesús, trayendo consigo una confección de mirra y de áleo, cosa de cien libras. Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús...”. Jn. 19, 38-40-

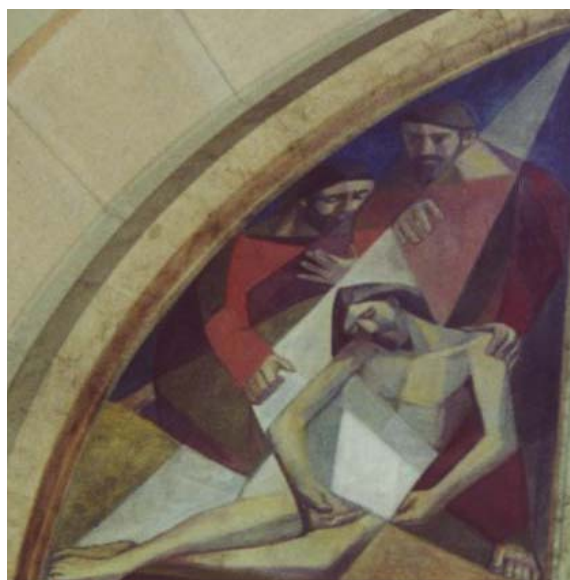
¹⁶⁷⁸ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 128. HALL, James. Op. cit., pp. 56-57.

¹⁶⁷⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 532-537, MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 135-136 y CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 133-134.

tradicional entre los siglos XIII y XIV. Suele presentarnos a la Virgen, sola y afligida, sujetando el cuerpo muerto de su Hijo. Siguiendo la etapa medieval, en el primer Renacimiento se le presentaba a Cristo en las rodillas de la Virgen. Más tarde, se solía representar a Jesús en el suelo con la cabeza en el regazo de su madre¹⁶⁸⁰, siendo un motivo predilecto en el Barroco¹⁶⁸¹. Como podemos observar, Ortega opta en esta ocasión por la iconografía más antigua.

15ª ESCENA: El Santo Entierro (Mt. 27, 57-61 / Mc. 15, 42-47 / Lc. 23, 50-55/ Jn. 19, 38-42)

Como hemos dicho anteriormente, el cuerpo de Cristo se envolvió en sábanas de lino por José de Arimatea, y perfumadas por “una confección de mirra y de áleo, cosa de cien libras”¹⁶⁸². El cuerpo fue depositado en el sepulcro por el personaje anterior y Nicodemo, según la versión de san Juan¹⁶⁸³. Este tema fue muy representado entre los siglos XV y XVI¹⁶⁸⁴. Las maneras de presentarse la escena pueden ser muy variadas. Así, nos podemos encontrar al grupo delante de una roca excavada, con una entrada rectangular y una losa de piedra. También se puede desarrollar la escena dentro del sepulcro, con un gran cerco donde se ve el exterior. Otra posibilidad es la de la imagen de Cristo yacente en su mortaja¹⁶⁸⁵, a punto de introducirse en el sarcófago. Normalmente, el cuerpo de Jesús es introducido en su tumba por los personajes anteriores, sujetando la cabeza José, y colocándose Nicodemo más abajo. También es normal que acompañen en el suceso san Juan evangelista, la Virgen y María Magdalena. Por último, apuntar que esta escena se ha combinado en numerosas ocasiones con la Resurrección.¹⁶⁸⁶



Pechinas de la cúpula central: Como se dijo anteriormente, las cuatro pechinas se encuentran pintadas con los cuatro evangelistas, con sus correspondientes atributos del tetramorfos¹⁶⁸⁷, un animal distinto para cada evangelista¹⁶⁸⁸. Como ya hiciera el mismo

¹⁶⁸⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., p. 225.

¹⁶⁸¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 324 y CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 162-164.

¹⁶⁸² Jn. 19, 39.

¹⁶⁸³ Dice así el texto: “Tomaron, el cuerpo de Jesús, y bañado en las especies aromáticas, le amortajaron con lienzos, según la costumbre de sepultar de los judíos. Había en el lugar donde fue crucificado, un huerto; y en el huerto, un sepulcro nuevo, donde hasta entonces ninguno había sido sepultado. Como era víspera del sábado de los judíos y este sepulcro estaba cerca, pusieron allí a Jesús”. Jn 19, 40-42.

¹⁶⁸⁴ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., pp. 136-137.

¹⁶⁸⁵ Este tipo de imagen, con el cuerpo de Cristo yacente, ha sido muy representada por diferentes artistas a través de la historia del arte. Siempre se ha valorado en esta escena el aspecto humano de Cristo muerto, idealizándose más en unas imágenes que en otras. Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 431.

¹⁶⁸⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 540-547 y HALL, James. Op. cit., p. 129.

¹⁶⁸⁷ Todos los atributos del Tetramorfos vienen explicados en los murales que, por un lado, Padrós ejecutó en la iglesia de San Agustín (1950), y, por otro lado, los que el mismo Ortega realizó para la capilla del Santísimo en la iglesia de la Paz (1958), obras analizadas anteriormente en esta tesis.

autor en la capilla del Santísimo de la iglesia de la Paz, cuatro años antes, la cúpula se dejó sin pintar, por lo que los evangelistas se encuentran un tanto aislados. Pasemos a analizar cada una de las pechinas.

San Juan



*Pechina de San Juan en la iglesia de la Paz
(Manuel Ortega, 1958)*

Recordemos que dentro de la iconografía clásica de san Juan¹⁶⁸⁸ existen dos maneras de representarlo, según si se trata del apóstol, con apariencia de joven con melena larga como ya lo pintara el mismo autor en la iglesia anteriormente mencionada, o si se quiere presentar al evangelista, con aspecto de anciano, calvo y con barba blanca, como es nuestro caso¹⁶⁹⁰. El águila, atributo de este evangelista, se encuentra detrás de la figura, y Ortega ha intentado acoplar dicha forma a la pechina pintando las alas con diferentes posiciones. San Juan refleja una acción típica

¹⁶⁸⁸ Según los teólogos medievales, estos animales, además de interpretarse como los símbolos de los cuatro evangelistas, también representan cuatro aspectos de la naturaleza de Cristo, correspondientes a cuatro momentos cruciales en su vida terrenal: Nacimiento, Muerte, Resurrección y Ascensión.

¹⁶⁸⁹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 186-199.

¹⁶⁹⁰ Según Réau, esta manera de representar al evangelista es más propia del arte bizantino, basándose en el versículo de Juan 21: 22, donde dice Jesús: "... Si yo quisiera que éste permaneciese hasta que yo venga...", de donde se desprende la longevidad de Juan. *Ibidem*, p. 190.

en este tipo de representaciones, como es el hecho de estar escribiendo las Sagradas Escrituras. También hay que apuntar que, generalmente, se suele representar a estos personajes descalzos, como símbolo de humildad.

San Mateo



San Mateo¹⁶⁹¹ es representado, a diferencia del evangelista anterior, leyendo la Escrituras, y no escribiendo sobre ellas. Su atributo, un hombre alado, aparece detrás del personaje, como en todas las pechinas, mirándole con actitud protectora, y sus alas adoptan la posición idónea para poder ubicarse en la forma triangular de la pechina, igual que ocurre en el caso anterior con el águila. La diferencia con la pintura que realizó Ortega del mismo evangelista en la iglesia de la Paz es evidente, pues tanto la cantidad de pelo, así como su color, cambian de manera bastante tajante, llegando a distinguir la personalidad de cada



*Pechina de San Mateo en la iglesia de la Paz
(Manuel Ortega, 1958)*

¹⁶⁹¹ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 370-375.

figura por su atributo personal del Tetramorfos, pues de otra forma se confunden bastante por su diferencia física.

San Lucas



*Pechina de San Lucas en la iglesia de la Paz
(Manuel Ortega, 1958)*

El evangelista san Lucas¹⁶⁹² también se nos presenta leyendo las escrituras, y no escribiéndolas, como en el caso anterior. Su atributo, el buey, acompaña a la figura con gesto serio y austero, e igual que ocurre con la figura anterior, la diferencia física de esta representación con la que el mismo Ortega realizó hace cuatro años es evidente. Parece como si en esta ocasión quisiera haber representado a los cuatro evangelistas más mayores, casi ancianos, siendo sus grandes barbas elementos fijos en todas las pechinas. Las diferencias iconográficas de este personaje a través de la historia vienen reflejadas en los murales de la iglesia de la Paz.

¹⁶⁹² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 262-267.

San Marcos



Con san Marcos¹⁶⁹³, el artista sigue las mismas pautas, y sujetando un papel que se suponen las Escrituras, parece mirar a la lejanía, como reflexionando sobre lo escrito. Su atributo, el león, mira al evangelista a sus espaldas, y confiere al conjunto un carácter de protección y seguridad. Pero, a diferencia de los murales anteriores, las formas adoptadas para el león son más suaves, menos angulosas, que las del resto del Tetramorfos representado por Ortega. Como ocurre con las pechinas anteriores, la diferencia de edad con el personaje similar en la iglesia de la Paz es evidente.



*Pechina de San Marcos en la iglesia de la Paz
(Manuel Ortega, 1958)*

¹⁶⁹³ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la G a la O*. Op. cit., pp. 321-327.

Capilla del Santísimo: Este es el último lugar, dentro de este templo, donde Ortega pintó murales. En concreto ejecutó tres obras: *Ángeles adorantes*, en el altar, *La Multiplicación de los Panes y los Peces*, en el lado del Evangelio, y *La Cena de Emaús*, en el lado de la Epístola. La primera de estas obras no será analizada, pues en la actualidad el espacio del ábside está ocupado por un gran sagrario que impide casi totalmente la visibilidad de dicha pintura.

El segundo mural, *La Cena de Emaús*, corresponde al pasaje citado en Lc. 24, 28-32, siendo el único evangelista que narra este hecho, con alguna breve alusión en Mc. 16, 12-13. Se relata el suceso acaecido a dos discípulos, un tal Cleofás y Pedro Simón, cuando al ir caminando se les unió Jesús, y sólo le reconocieron cuando le invitaron a cenar y Cristo les partió el pan tras bendecirlo¹⁶⁹⁴. Las representaciones de esta escena comenzaron a aparecer en el siglo XII, con un carácter dramático, para luego continuar en la iconografía románica y posteriores, como en la escuela veneciana del siglo XVI¹⁶⁹⁵. Tradicionalmente se podía elegir entre la bendición o la partición del pan como en el signo con que Cristo revela su identidad¹⁶⁹⁶. Normalmente se presenta a las tres



¹⁶⁹⁴ En concreto, las escrituras narran lo siguiente: “... En esto llegaron cerca de la quinta donde iban; y él hizo ademán de pasar adelante. Mas le detuvieron por fuerza, diciendo: Quédate con nosotros, porque ya es tarde, y va ya el día de caída. Entró, pues, con ellos. Y estando junto a la mesa, tomó el pan y le bendijo; y habiéndolo partido, se le dio. Con lo cual se les abrieron los ojos, y le conocieron: más él de repente, desapareció de su vista. Entonces se dijeron uno a otro: ¿No es verdad que sentíamos abrasarse nuestro corazón mientras nos hablaba por el camino y nos explicaba las escrituras..?”. Lc. 24, 28-32.

¹⁶⁹⁵ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 144.

figuras sentadas, con Cristo en el centro partiendo el pan, y con los rostros de los discípulos absortos al descubrir de quien se trataba su acompañante.¹⁶⁹⁷

Son famosas, aunque con un carácter un tanto secularizado, las representaciones de Tiziano y Veronés, así como posteriormente las de Caravaggio, por su grandeza y realismo popular en sus dos magníficas versiones¹⁶⁹⁸, resaltando también la obra de Rembrandt, devolviendo al tema la religiosidad que precisa, y usando efectistas juegos de luz como era propio a su estilo.

El tercer mural, *La Multiplicación de los panes y los peces*, corresponde a la narración que se encuentra en los cuatro evangelistas: Mt. 14, 13-21 / Mc. 6, 30-44 / Lc. 9, 10-17 / Jn. 6, 1-15. En esta parte del evangelio se narra la escena que acontece cuando Jesús proporciona comida a unas ocho mil personas, acompañado de los discípulos Andrés y Felipe, partiendo de cinco panes y dos peces que, tras bendecirlos, se multiplicaron y saciaron el hambre de todo el campamento. El evangelista san Juan añade un simbolismo eucarístico a esta escena, al relacionar la multiplicación con el pan que proporcionará Dios a todos sus hijos creyentes¹⁶⁹⁹. Aunque este hecho no ha tenido



¹⁶⁹⁶ Véase FRIEDLAENDER, Walter. *Estudios sobre Caravaggio*. Alianza Editorial. Madrid, 1982, p. 200-204.

¹⁶⁹⁷ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 586-589, HALL, James. Op. cit., p. 81. y CARMONA MUELA, Juan. Op. cit., pp. 12-121.

¹⁶⁹⁸ Estas versiones se encuentran en la National Gallery de Londres, y en Brera, Milán.

¹⁶⁹⁹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 286.

demasiada repercusión plástica, ha sido muy usado en los refectorios de los conventos como símbolo eucarístico.¹⁷⁰⁰

En cuanto a la presencia de este tema en la iconografía cristiana, se puede decir que es motivo de obras artísticas desde el siglo III, pudiéndose encontrar numerosos ejemplos en los sarcófagos paleocristianos¹⁷⁰¹. En estos primeros tiempos se representaba a Cristo con una vara tocando los cestos con la comida para su multiplicación. Más tarde, en el Renacimiento y épocas posteriores, se representaba un paisaje lleno de gente, con los discípulos distribuyendo la comida, apareciendo Jesús en primer plano bendiciendo. También se suele ver a Andrés o Felipe entregando o cogiendo pan de la cesta que porta un niño. Andrés se suele presentar anciano, con barba y pelo blancos, y Felipe, más joven y con barba y pelo negros.¹⁷⁰² Como observamos en nuestro mural, Ortega apenas ha tenido en cuenta esta iconografía clásica, y tanto la disposición de las figuras como su aspecto físico se han pintado de una manera más libre.

Entre las obras que más destacan con este tema, sobresalen las pinturas que Tintoretto realizó en la Sala Grande de la Escuela de San Roque, en Venecia. Toda esta iconografía es mínimamente respetada por Ortega, el cual pinta a los discípulos junto al joven de otra manera, y al lado de Jesús, el cual se dispone bendecir las cestas que se han de multiplicar, con el pueblo esperando al fondo.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO



Comenzaremos diciendo que la integración de las obras pintadas con la arquitectura del templo es bastante adecuada. El retablo da una impresión, desde una distancia adecuada, de ser una obra con reminiscencias del pasado, por el hecho de distribuir las escenas en quince casetones, diferenciados por su enmarcamiento de piedra. Sin embargo, al irnos acercando paulatinamente nos damos cuenta de la modernidad formal de las pinturas, adoptando un esquema de división geométrica del espacio que ya fue usado al principio de los años cincuenta, por algunos pintores como Pascual de Lara, con su mural en el convento de los dominicos de Atocha. Pero la pintura de Ortega quizá exprese menos poesía, y las escenas cobran un mayor dramatismo, con una manera de hacer postcubista, muy de moda por aquella época en la pintura figurativa moderna. Aunque, el estilo de Ortega

¹⁷⁰⁰ Véase Jn. 6, 22-72.

¹⁷⁰¹ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. Op. cit., p. 115.

¹⁷⁰² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 381-385 y HALL, James. Op. cit., p. 225.

es bastante personal, pues no dejó su particular manera de hacer en ninguna de las pinturas religiosas que ejecutó en su larga trayectoria artística. La integración entre los fondos y las figuras por medio de la división por planos, llega a producir una sensación de unidad en todas las pinturas que conforta a la vista. Además, es interesante como el artista hace que la luz surja de la parte superior de cada escena en forma de triángulos, los cuales siempre van a recaer en la figura de Cristo, resaltando al protagonista del retablo.

Pero existe un detalle que molesta sobremanera en la correcta visión de esta obra, y no es otro que la construcción posterior, ya comentada, de un imponente sagrario, obra ejecutada por los Talleres Granda¹⁷⁰³ en 1988. Dicha obra tapa casi toda la escena segunda, cuando el pueblo de Jerusalén recibe con palmas a Jesús, y solamente se llega a visualizar parte de los laterales. Es una pena como, con una obra perfectamente integrada en el conjunto del altar y ejecutada 26 años antes, se halla podido ultrajar sin consultar con el autor, lo cual demuestra no tener un mínimo respeto por su trabajo. Esta manera de actuar de la Iglesia llevará consigo que nunca se consiga adecuar el arte sacro a las directrices de un arte contemporáneo actual, pues si no se respetan obras ejecutadas anteriormente con dignidad poco se puede esperar de las nuevas obras que se puedan ir incorporando a un templo.



¹⁷⁰³ Este taller, como se ha visto en el apartado de arte sacro, tuvo su importancia a mediados del siglo XX en el intento de recuperar la dignidad perdida en el arte sacro, aunque les faltó algo de valentía y modernidad en sus propuestas, cayendo en ocasiones en un arte industrializado que ha influido muy negativamente para recobrar la calidad del arte religioso.

Lo mismo ocurre con el Cristo que da nombre al templo, pues éste se sitúa delante de la quinta escena del retablo, donde Jesús sube con sus discípulos al monte de los olivos. Sin embargo, en este caso, ignoramos si se dispuso en su lugar con el permiso de Ortega, pues, aunque la talla es moderna, no se sabe cuando se colocó en su actual ubicación.

Con relación a los evangelistas de la cúpula, Ortega usa la misma estrategia que en la capilla de la iglesia de la Paz, es decir, disponer las figuras con su atributo correspondiente, dejando en blanco todo lo que resta de pechina. Con esto se consigue que la pintura no quede demasiado cargada, y el espacio queda menos agobiado. Aun así, parece que la cúpula se queda un tanto vacía al no trabajar el interior de la misma. Y a esto hay que añadir que la integración entre el retablo y las pechinas no está demasiado conseguida, a causa del abigarramiento de la primera obra y lo contrario de la segunda. Además, hay que sumar que las figuras parecen tener otro tratamiento plástico más arriesgado que en las escenas del retablo, sobre todo si nos fijamos en los animales del tetramorfos, donde Ortega acopla con gran maestría las formas en su ubicación arquitectónica. Esto puede ser debido a que el retablo es, en verdad, una serie de quince óleos sobre tela de un formato no muy grande, que Ortega ejecutó por separado uno a uno, aunque teniendo en cuenta la unidad del conjunto. En cambio, las pechinas son frescos trabajados en el mismo sitio donde están ubicados, por lo que su resultado final tiene ciertas diferencias con los cuadros del retablo, trabajados en otra escala, con lo que las formas de los evangelistas y sus animales toman un carácter más típicamente muralista, con un sentido de las figuras más grandioso y espectacular.



También sucede lo mismo con las pinturas de la capilla del Santísimo pues, aunque son frescos trabajados sobre el muro, su pequeña escala hace que parezcan cuadros adosados a la pared, mas que pinturas murales integradas con el entorno, sobre todo si tenemos en cuenta que el tono del mármol de la pared no parece que sea el más idóneo para este tipo de pinturas. Aun así, las reducidas dimensiones de la capilla no permitan

trabajar con una escala excesiva en las figuras, por lo que no quedan muchas más soluciones que adoptar, y además contribuye al carácter espiritual que debe este tipo de capillas, sobre todo tras el reordenamiento normativo sufrido tras el Concilio Vaticano II¹⁷⁰⁴. Por otro lado, la disposición lateral de la luz en ambas escenas, también con forma de triángulo como en las pinturas del retablo, hace que éstas cobren dinamismo, y esto se hace especialmente interesante en la Cena de Emaús, donde Ortega ha distribuido las fuentes de luz partiendo de las dos esquinas superiores, cruzándose ambos haces en la mesa donde se sientan los tres personajes. En ambos murales, la luz que ilumina a Cristo pasa tangencialmente por su cabeza, lo que subraya el centro de interés de las composiciones.

Pero en esta capilla sucede el mismo hecho lamentable que en el retablo, y no es otro que la colocación posterior de un sagrario que prácticamente tapa el mural frontal de la capilla, con lo que se impide su correcta visión. Esta pintura fue realizada para un sagrario mucho más pequeño, y el tamaño del actual perjudica seriamente a todo el conjunto.

La obra de Ortega, en general, procura crear un estilo personal e innovador dentro del panorama artístico religioso del momento en nuestro país, y moviéndose dentro de una figuración postcubista, estilo no demasiado novedoso por esos años, logra crear una obra intimista y bastante apropiada para este tipo de arte sacro. Lamentablemente, la integración de cada una de las obras con el conjunto arquitectónico es bastante irregular, por lo que no se consigue que la totalidad de las obras acompañen al templo a los fines para los que se crearon. En el retablo, por ejemplo, no es muy normal que se haya decidido realizar este tipo de obra un tanto anticuada¹⁷⁰⁵, y con un gran número de escenas que pueden llevar a la distracción del público.¹⁷⁰⁶ Por lo tanto, la realización de este retablo no fue una buena idea, teniendo en cuenta la corriente preconiliar, y las normativas que entonces se estaban redactando, contrarias a toda obra que despistara al pueblo. Por otra parte, quizá lo mejor de este templo sea la ejecución de los evangelistas de las pechinas, con un claro sentido muralista, como se comentó anteriormente, y con una disposición muy original y propia del estilo de Ortega, que con este tipo de pintura

¹⁷⁰⁴ Dentro de las nuevas disposiciones conciliares, se aconseja que la capilla del Santísimo esté separada de la nave central, y que invite a la meditación y al acogimiento. El padre Aguilar dice al respecto que “las ventajas de las capillas del Santísimo para la ordenación de los cultos se complementan con otras oportunidades de eficacia pastoral, al poderles dotar de mejor ambiente de recogimiento y acogida, en una escala más íntima y personal que en los grandes espacios comunitarios”. AGUILAR, José Manuel. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 97.

¹⁷⁰⁵ Del sentido contemporáneo que pueda tener la realización de un retablo hoy, el obispo Iguacén nos comenta que “la mentalidad moderna, actual, es que el retablo ha de concebirse como decoración general del templo y no como ambientación particular del altar; no hay por qué relacionar retablo y altar uniéndolos materialmente, como se hizo en el pasado; ya no se concibe el retablo como prolongación del altar. Las Iglesias de nueva construcción no es preceptivo dotarlas de un verdadero retablo del estilo del pasado; tampoco está prohibido; es preferible idear una ambientación adecuada del presbiterio, recogiendo motivos iconográficos que hagan al caso y realizándolos en pintura, escultura, vidrieras, mosaicos, etc...”. Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 820.

¹⁷⁰⁶ Recordemos la opinión de Palacios, prior de Santo Domingo de Silos en los años 60, al respecto, cuando dice: “Se aconseja que como adorno del ábside o paredes del presbiterio, figuren solamente escenas relacionadas con la misa o misterio pascual: apoteosis de Cristo; escenas de ofertorio; sacrificios bíblicos; crucifixión; o símbolos afines con las ideas expresadas en el canon de la misa”. PALACIOS, Mariano. *El Altar y sus servicios*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 490.

si contribuyó, de alguna manera, a sacar al arte sacro español de la decadencia donde se hallaba metido en esa época.





VAQUERO TURCIOS, Joaquín

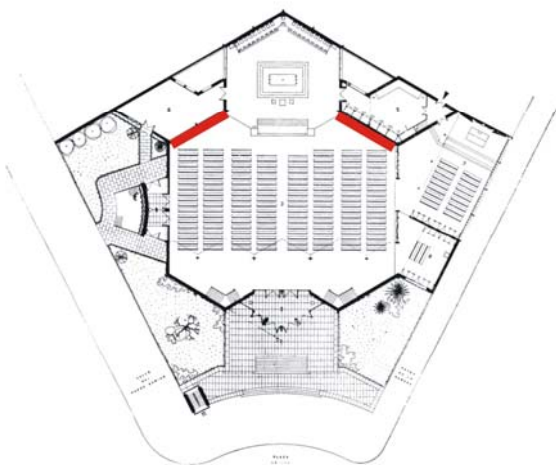
Parroquia de los Sagrados Corazones
Paseo de la Habana, nº 31 - MADRID
- Mural del Vía Crucis (1963) -



• FICHA TÉCNICA

Este templo se proyectó en 1962 por el arquitecto Rodolfo García-Pablos. Está situado en la confluencia de las calles Padre Damián y el Paseo de la Habana, en la plaza de los Sagrados Corazones, que da nombre a la iglesia. La altura de la catedral, exceptuando su torre, no es demasiado elevada, debido a que en aquellos tiempos las casas vecinas tampoco tenían una altura excesiva. En las fechas en que se construyó el templo existía una necesidad urgente de acometer a fondo una renovación en el arte sacro para que se adaptara a los cambios litúrgicos, que se concretarían posteriormente en la Nueva Constitución aprobada dentro del Concilio Vaticano II. García-Pablos fue

un arquitecto muy comprometido con esta renovación artística, y bajo su punto de vista, acorde con las normas eclesíásticas, el nuevo arte sacro debía ser "... sencillo, austero, actual, auténtico y sincero en el empleo de los materiales. Las iglesias bien construidas deben ser funcionales y deben estar bien construidas. La máxima adaptación a normas litúrgicas son indispensables (...) Se debe renunciar al monumentalismo, a la ostentación y al empleo de ornamentación sin sentido"¹⁷⁰⁷.



En el interior hay un gran conjunto de obras artísticas, aparte del mural de Vaquero Turcios, como son la puerta principal y el retablo de la capilla del Santísimo de José Luis Sánchez, las vidrieras de Farreras en la misma capilla, las rejas de Coomonte, y las vidrieras de Suárez Molezún y Muñoz de Pablos, además de contar en el exterior con una escultura de Amadeo Gabino. Como podemos comprobar, artistas que han sido importantes, no ya en el campo del arte sacro, sino en el del arte profano, representando muchos parte de la vanguardia española entre los años 50 y 70.

Vaquero Turcios es otro de los artistas clave en la renovación del arte sacro español, pues su compromiso dentro de este terreno fue muy intenso, creando las obras religiosas con mayor expresividad y calidad. Su labor en el terreno del arte profano también ha sido y es de suma importancia, como artista que asume la actividad creadora como una

¹⁷⁰⁷ GARCÍA-PABLOS, Rodolfo. *Templo de los Sagrados Corazones*. Arquitectura, nº 73 (separata). Madrid, enero de 1965, p. 3.

labor de investigación y de constante búsqueda. Cuando le encargaron este mural, Vaquero ya había realizado otros dos con el mismo tema, en San Benito (San Salvador) y en Santa Erentrudis (Salzburgo), teniendo un gran éxito, lo cual ya había sido puesto de manifiesto con la concesión de algún premio para otras obras suyas en certámenes de arte religioso.



Detalle del Vía Crucis de Santa Erentrudis (Salzburgo)

El mural que estudiamos se encuentra dividido en dos paneles, ubicados en los paramentos laterales previos al presbiterio. La iluminación natural de ambos murales es muy reducida, aunque una vez que la vista se ha acostumbrado puede llegar a ser suficiente. Pero estaría mucho mejor que recibiera más cantidad de luz, contando con que la iluminación artificial es muy general para toda la nave, y el templo no cuenta con este tipo de iluminación orientada a los murales.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Como hemos dicho, este Vía Crucis se divide en dos paneles, y más que seguir las clásicas catorce estaciones¹⁷⁰⁸, como hemos visto en el anterior de Javier Clavo, es una alegoría al camino de redención efectuado por Cristo. Toda la pintura está representada mediante símbolos plásticos, y sólo se llega a ver el rostro de Cristo en una ocasión (en la Santa Faz), evitándolo en el resto del mural. Los colores empleados en todo el mural se ciñen exclusivamente al negro, blanco, grises y tierras, en alusión al padecimiento de Jesús en esos instantes. Pero vamos a analizar los dos murales e intentar reconocer las estaciones en cada uno de sus símbolos.



Mural izquierdo



Mural derecho

¹⁷⁰⁸ Véase IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 368 y CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Op. cit., p. 177.

- **1ª Estación:** Se suele representar la condena de Jesús a muerte por Pilatos. Vaquero hace una original alusión al tema, simbolizado por las manos de Pilatos y la toalla con la que se las lavó (como referencia a que no quiso asumir ninguna responsabilidad, por haber elegido el pueblo a Barrabás, y no a Jesús, para el indulto que pudieron decidir aquel día).

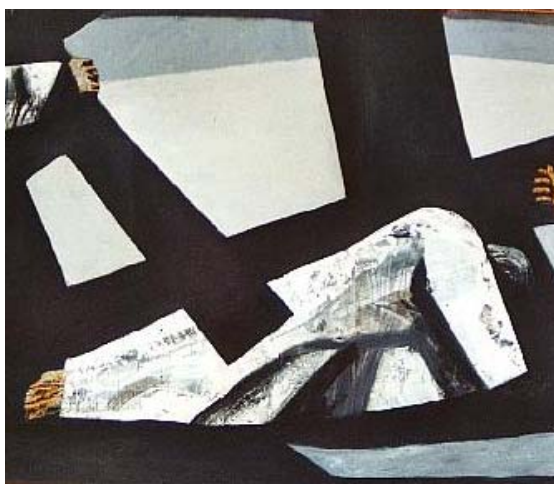


1ª Estación (Panel derecho)



2ª Estación (Panel derecho)

- **2ª Estación:** Jesús con la cruz auestas. Vaquero lo representa de perfil, sin pintar los pies, pero ensanchando bastante esa parte inferior de la túnica, lo que le da un carácter totémico. El rostro tapado, colocando la cruz con un afán compositivo.
- **3ª Estación:** Primera caída de Jesús. Representación del cuerpo caído, viéndose sólo un pie y algo del cabello de Cristo. El resto es, como el anterior, una composición con la túnica blanca enmarcada por el contraste de la cruz negra.



3ª Estación (Panel derecho)



4ª Estación (Panel derecho)

- **4ª Estación:** Encuentro con la Virgen María. En esta ocasión Vaquero utiliza el mismo recurso, sin enseñar el rostro, y la figura expresa sus sentimientos sólo con las manos, con intención de levantar a su hijo, enmarcadas también en negro por la cruz de la estación anterior y la oscuridad de la túnica de la Virgen

- **5ª Estación:** Jesús es ayudado por Simón el Cirineo. Éste último es representado detrás de la cruz, que Vaquero pinta vertical, como si estuviera en actitud de reposo. Apenas se distinguen de Simón las manos y medio rostro, sin aparecer en esta escena Jesús.



5ª Estación (Panel derecho)



6ª Estación (Panel derecho)

- **6ª Estación:** La Verónica limpia a Cristo. Una vez más Vaquero no representa al personaje principal, como hizo en la primera estación, y lo sustituye por su iconografía clásica, como es la Santa Faz. Éste último elemento tiene varios orígenes¹⁷⁰⁹. Por extensión hace que se llame Santa Faz a toda imagen de Jesús durante la Pasión, sangrante y con corona de espinas.



7ª Estación (Panel derecho)

- **7ª Estación:** La segunda caída de Jesús. Representado sin cruz, sólo medio cuerpo de Cristo apoyado en el suelo, también enmarcado en negro. Del cuerpo sólo se ven las manos, con la posición de querer levantarse del suelo con mucho esfuerzo, y el rostro de Cristo de perfil, con visible agotamiento.

¹⁷⁰⁹ Uno de ellos es la Leyenda Áurea, por la que el rey de Edesa, Abgar, envió un pintor a retratar a Jesús, pero su divina faz cegó al artista. Entonces Jesús aplicó su rostro a un trozo de su manto y su imagen quedó impresa. Esta imagen fue llevada a Abgar por los apóstoles Simón y Judas Tadeo tras la muerte de Cristo, sin corona de espinas. Otra cuenta que fue la Verónica la que limpió el rostro de Jesús antes de Pasión, también sin corona de espinas. Y la última es la leyenda de la Verónica, por la que uno o varios lienzos tienen la imagen impresa de Cristo durante el camino hacia el Gólgota, ésta con corona de espinas. Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 546.

- **8ª Estación:** Jesús consuela a las santas mujeres de Jerusalén. Éstas están representadas sólo por sus túnicas y la expresión desgarradora de sus manos. Igual que el resto del mural, el conjunto tiene un carácter totémico y monumental. También está enmarcado en negro todo el conjunto, resaltando por el color blanco de las túnicas de las tres mujeres, sin que se las vea el rostro ni los pies.



8ª Estación (Panel izquierdo)

- **9ª Estación:** La tercera caída de Jesús. Una vez más Jesús en el suelo, en el cual apoya un codo. Aquí se le ven las manos y el rostro, otra vez de perfil. Todo, como siempre enmarcado en negro, en este caso con la ayuda de la cruz, recurso empleado en otras estaciones. Destaca el brazo estirado por su fuerza expresiva.



9ª Estación (Panel izquierdo)



10ª Estación (Panel izquierdo)

- **10ª Estación:** Jesús es despojado de sus vestiduras. Aquí Vaquero representa simbólicamente la escena previa a la crucifixión de Cristo, con un par de dados y la cartela, con la inscripción INRI (“*Rey de los judíos*”). El artista no tiene interés en que esta parte sea una ilustración de lo que dicta la estación, y cambia el aspecto literario en bien de la composición, aunque sin embargo no por ello se ve afectado el tiempo narrativo del mural, pues se sigue representando el momento previo al clavado de Cristo en la cruz (los soldados se juegan a los dados las vestiduras de Jesús). Se nota un cierto desdén para representar la escena como se conocía hasta ahora.

- **11ª Estación:** Jesús es clavado en la cruz. Otra vez se repite el recurso de representar una escena sin figuras, sólo con objetos simbólicos. También se vuelve a percibir un cierto desdén por parte del autor a representar la escena con los soldados clavando a Jesús. Se prefiere lo simbólico a lo figurativo.



11ª Estación (Panel izquierdo)



12ª Estación (Panel izquierdo)

- **12ª Estación:** Jesús muere en la cruz. Vaquero nos presenta a un Cristo dramático, doliente y abandonado, el cual adopta una posición un tanto grotesca por tener clavados los dos pies por separado.
- **13ª Estación:** Jesús muerto en brazos de su madre. La representación de la Virgen es muy interesante, con una silueta negra y unos simples trazos ocres enmarcando la cara. La figura del fondo se supone que es san Juan Bautista, representado en silueta como María. El cuerpo de Cristo, inerte y desnudo, se presenta en parte, pues el resto se confunde con las sombras. También se pinta el lienzo mortuario en blanco, remarcando el cuerpo de Jesús.



13ª Estación (Panel izquierdo)

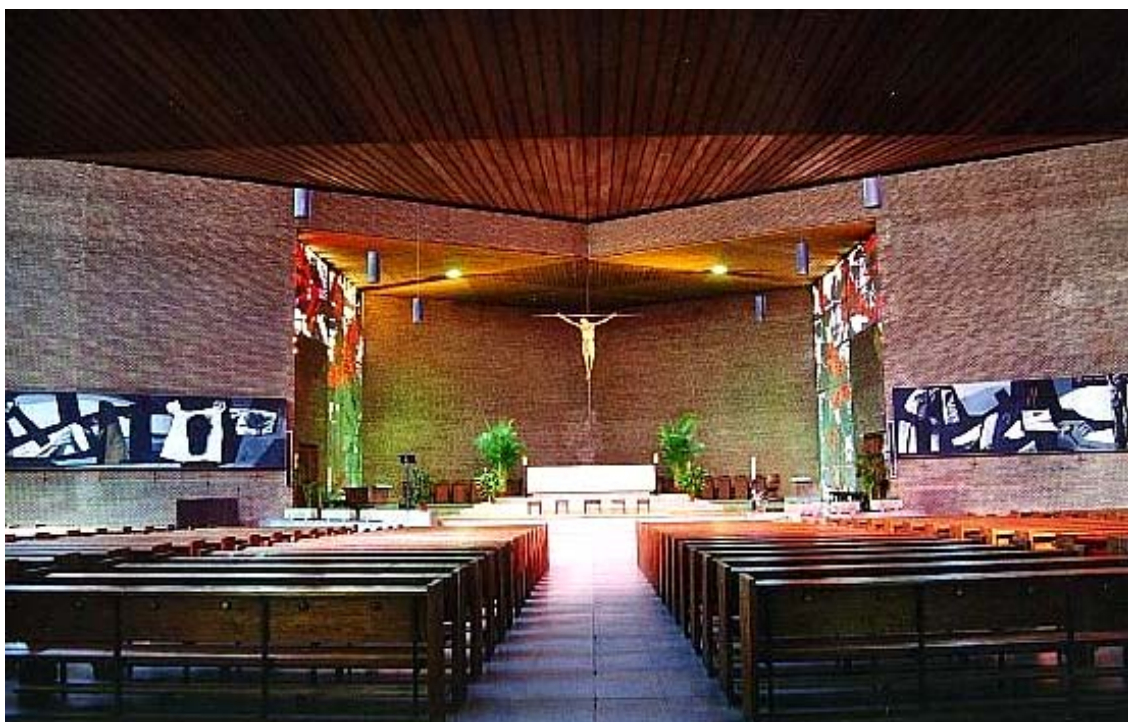


14ª Estación (Panel izquierdo)

- **14ª Estación:** Jesús en la sepultura. Esta escena es pura abstracción, y simboliza el sepulcro donde Jesús fue enterrado mediante una mancha negra enmarcada por una franja blanca, que representa como en la estación anterior el lienzo mortuario. Esta parte del mural adquiere un gran dramatismo.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Es probable que esta obra religiosa de Vaquero Turcios sea de las más interesantes en este periodo de renovación del arte sacro. Se percibe un dominio envidiable de este tipo de realizaciones, y esto es así por la manera de afrontar la temática, de un modo atrevido, valiente, aceptando de hecho que la narración del tema, aunque es fundamental, no tiene por que esclavizar al desarrollo plástico y estético de la obra. Y no es un tema de poca importancia, ya que nos encontramos numerosas veces con que la obra religiosa está amordazada, aprisionada por la magnitud y trascendencia de lo que está representando. Y si se quiere alcanzar una obra sacra de calidad, el nivel de importancia trascendente lo debe asumir tanto el concepto a expresar, como la propia plástica en sí. Se podría decir que el arte debería estar a la misma altura de calidad, incluso ética y moral, que el tema representado. Como se diría en un habla más coloquial, Vaquero ha sabido en esta ocasión “coger el toro por los cuernos”, sin tapujos, sin amilanarse, sin esconder ni un ápice de la verdad que nos presenta en su importante obra profana. Es la única manera de acertar en el arte, ya sea sacro o profano, que el artista sea sincero. Que el arte sea reflejo de la “Verdad”.



También es evidente que Vaquero es un pintor que domina el concepto de la técnica mural. Este Vía crucis está realizado en acrílico, con texturas muy gruesas, sobre tabla, la cual ha sido tallada con gubia en algunas partes tras haber sido pintada. No era la primera pintura que hacía de este tipo, y eso se nota en la obra, la cual está impregnada de un carácter claramente muralista y monumental¹⁷¹⁰. La concepción de las figuras denota un dominio de este modelo de lenguaje, sabiendo impregnar toda la estructura de

¹⁷¹⁰ Según la opinión de Plazaola, “desde Carta de San Pablo y su Jesucristo en la Cena, presentado en Venecia y premiado en Salzburgo (1958), hasta sus últimas pinturas murales sobre la pasión, su lenguaje se ha ido depurando y ganando densidad y fuerza. El Vía crucis de la cripta de Hernan-Salzburg, que le ha dado celebridad en Europa, y el de la iglesia del Padre Damián de Madrid constituyen una cumbre, la espléndida madurez de un poderoso estilo”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., pp. 433-434.



la obra de una densidad y un peso propios de esta técnica, así como de una espectacularidad ciertamente expresiva. El estilo usado es un expresionismo un tanto contenido, y las manos, que representan simbólicamente a varios personajes (Pilatos, la Virgen, Cristo...), crean una secuencia rítmica en todo el conjunto, lo cual, como nos

dice Fernández Pereyra, “*quiere representar una tragedia silenciosa*”¹⁷¹¹. El empleo de objetos, formas y colores simbólicos demuestra un gran conocimiento de la iconografía del tema representado, y concede al mural un halo de misterio que ayuda a la trascendencia de una manera muy especial. Vaquero Turcios hace un uso de las formas reducidas a la mínima expresión¹⁷¹², muy característico en su obra, destacando la expresividad de las manos y los paños. El mural más que narrar lo que hace es sugerir, como dice Plazaola no “*quiere contar sino cantar*”¹⁷¹³.

Sin embargo, otra cuestión diferente de este mural es su integración en el conjunto arquitectónico. Aquí es donde esta obra tiene sus únicos valores negativos. La ubicación del mural es muy dudosa, litúrgicamente hablando, y, como dice Plazaola, “el emplazamiento de éste es totalmente impropio, distrayendo a los asistentes al santo sacrificio”¹⁷¹⁴. De la misma opinión es Aguilar, cuando dice: “Tal vez los magníficos paneles de Vaquero Turcios con las escenas del vía crucis, destinadas a ser frisos laterales a ambos lados del presbiterio, hubieran llenado mucho mejor la función y alcanzado mayor expresividad en el ambiente de la capilla penitencial, que no como un recorte decorativo sobre un inmensa paramento que nada necesitaba para realzar su proporción y belleza”¹⁷¹⁵.

Luego, la integración de este mural con su escenario es cuestionable, pues no garantiza una de las recomendaciones eclesíásticas, como es la de no distraer a los fieles en la celebración litúrgica.



¹⁷¹¹ FERNÁNDEZ PEREYRA, Teresa. *Los murales madrileños de Vaquer Turcios*. Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", nº 71. Madrid, 1998. pp. 156.

¹⁷¹² Como nos dice Fernández, “con esta economía de medios el autor provoca en nosotros una mayor concentración del tema del dolor, el sacrificio y la muerte, que aquí se nos exponen como símbolos universales”. *Ibíd.*, p. 156.

¹⁷¹³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. Recogido en GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 324.

¹⁷¹⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 363.

¹⁷¹⁵ AGUILAR, José Manuel. *Ambientes arquitectónicos para la administración de los Sacramentos*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 199.

3) Tercera etapa: 1964-2000

“... El arte de hoy no quiere ser ilusión sino alusión”¹⁷¹⁶

3.1. Arte Sacro: El Concilio Vaticano II

3.1.1. Etapa posconciliar: Reformar actitudes, reformar actuaciones

El 4 de diciembre de 1963, y siendo Papa Pablo VI, se promulga la Constitución “Sacrosanctum Concilium”, dentro del Concilio Vaticano II¹⁷¹⁷. Toda esta Constitución está dedicada a la Sagrada Liturgia, y en el capítulo VII, titulado “El Arte y los objetos Sagrados”, vienen las principales normas dedicadas al arte religioso¹⁷¹⁸. El planteamiento nace como un gran pacto entre la Iglesia y los artistas, comenzando una nueva etapa de colaboración y reconciliación. Las directrices de este capítulo no van mucho más allá que las expresadas por Pío XII en su “Mediator Dei”, y deberían haber sido más explícitas y valientes¹⁷¹⁹, pero la verdad es que se inicia un periodo en el que aumenta la ilusión por conseguir algo nuevo y valioso para el arte sacro. Nacía un nuevo sueño por ver en estas normas la posibilidad para el renacimiento de un arte sacro de calidad, hermanado con el arte profano más moderno¹⁷²⁰. Se explicita así la postura de la Iglesia ante las actuales y novedosas tendencias plásticas. El Vaticano II conllevó “una verdadera puesta al día de los servicios del arte a la Iglesia y de la eficaz apertura y espíritu dialogante de la iglesia con el Arte”¹⁷²¹, aunque también se fijaron límites¹⁷²².

Las directrices de esta nueva Constitución se podrían resumir en las siguientes frases: “La Iglesia fue siempre amiga de las Bellas Artes”; “Éstas cuentan con razón entre las actividades más nobles del ingenio humano”; “La Iglesia nunca consideró como propio ningún Arte”; “También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia”; “Retírense del culto aquellas obras que ofendan al espíritu auténticamente religioso”; “Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas en las iglesias”; “Interésense los Ordinarios por los

¹⁷¹⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte contemporáneo*. Op. cit., p. 40.

¹⁷¹⁷ Las primeras sesiones se produjeron el 22 de octubre de 1962 (el 11 de octubre se abrió el Concilio), y se discutieron los planteamientos presentados hasta el 13 de noviembre. Tras ser aprobados por la promulgación de la Constitución citada, se pone en marcha su aplicación mediante el Motu propio de Pablo VI, la *Sacram Liturgiam*, el 25 de enero de 1964. El *Concilium*, organismo creado por el mismo papa, y la Sagrada Congregación de Ritos se encargaron de orientar los cambios necesarios. Cfr. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., pp. 455.

¹⁷¹⁸ Véase AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., pp. 54-58.

¹⁷¹⁹ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit.

¹⁷²⁰ Esta ilusión se ve reflejada en las palabras de Derisi: “Y en lo que hace al arte, no dudamos que, bajo este nuevo impulso cristiano, instaurado por este gran Concilio, el poderoso y múltiple movimiento del arte contemporáneo, en todo lo que de auténtica creación bella encierra, se pondrá de nuevo al servicio de los grandes Misterios cristianos y de la Liturgia, como ya lo viene realizando en gran manera en numerosos artistas y escuelas en todas las regiones del mundo; y que, a su vez, bajo la acción fecundante de la sublime doctrina y poderosa vida de la Iglesia, el arte recibirá un nuevo y extraordinario impulso, que hace vislumbrar ya la proximidad de una nueva primavera para el arte cristiano”. DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en el arte*. Op. cit., p. 177.

¹⁷²¹ AGUILAR, José Manuel. *El Papa Pablo VI. Las artes y los artistas*. Op. cit., p. 67.

¹⁷²² Como nos dice Díaz Quirós, “es sabido que la dialéctica figurativo-abstracto estuvo presente en la discusión de los padres conciliares, así como la estética de lo feo, la problemática de la verdad en el arte y toda una serie de cuestiones que obstaculizaban la fluidez del contacto entre la Iglesia y el arte del momento...”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 457.

artistas”; “Créense escuelas de Arte Sacro”; “Instrúyase a los clérigos sobre la historia y la evolución del Arte Sacro”.¹⁷²³ Así, esta Constitución trata los temas que más influyen en la calidad del arte sacro y en su entorno, como son la amistad y el diálogo con los artistas, la unidad de criterio y directriz de acción para toda la Iglesia, la noble belleza y el valor funcional de los templos, la naturaleza del culto divino y la participación de los fieles.¹⁷²⁴

El citado capítulo VII de la Constitución dicta ocho artículos, del 122 al 129, dedicados al arte sagrado, y Almarcha nos expone un resumen de cada uno de ellos:

“El 122 canta la nobleza del Arte Sacro; la amistad de la Iglesia con el Arte y las posibles mutaciones del Arte en la materia y en la forma conforme al progreso y a la técnica y a la libertad de los artistas en las formas.

El artículo 123 habla de la admisión por la Iglesia de todos los estilos artísticos y de la formación del Tesoro de la Iglesia.

El 124 de la noble belleza y de la funcionalidad del Arte Sacro.

El 125 de las imágenes en los templos.

El 126 de las Comisiones Diocesanas de peritos en el Arte y de la prohibición de las ventas y la dispersión o deterioro de las obras de Arte.

El 127 de la docencia artística y de la finalidad de las obras de Arte.

El 128 de la revisión de las normas y prescripciones eclesiásticas sobre las cosas de culto.

El 129 de la formación e instrucción de los clérigos en el Arte Sacro.”¹⁷²⁵

Dentro de todos estos artículos, se podrían destacar los aspectos más relevantes para nuestro trabajo. En primer lugar, hay un claro propósito de significar el aprecio que la Iglesia tiene por las Bellas Artes, hecho que se ha demostrado a través de la Historia del Arte, aunque en este campo hay que diferenciar entre arte religioso y arte sacro, como ya hicimos en nuestro primer capítulo. La Iglesia asocia a las artes una misión noble, buscando esta cualidad y su función al servirse de ellas, para que “las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales”¹⁷²⁶. Por otra parte, cabe resaltar la disposición de la Iglesia para revisar todas las cosas que no son propias del culto, como pueden ser la arquitectura del templo, su decoración, la expresividad del ambiente, las imágenes, etc., para adaptarlo mejor a la renovada liturgia¹⁷²⁷. En definitiva, la Iglesia intenta con estas normas

¹⁷²³ Cfr. NIETO GALLO, Gratiniano. Op. cit., p. 551.

¹⁷²⁴ Cfr. AGUILAR, José Manuel. *Directrices y planteamientos*. Op. cit., pp. 40-42.

¹⁷²⁵ ALMARCHA FERNÁNDEZ, Luis. *Directrices del capítulo VII de la Constitución Conciliar sobre Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 64. El último artículo, el 130, se basa en la restricción en el uso de las insignias pontificales, razón por lo cual, al no incumbir en nuestro trabajo, se ha suprimido. Para otro resumen véase también RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, p. 582.

¹⁷²⁶ AGUILAR, José Manuel. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 24.

¹⁷²⁷ El padre Aguilar nos propone un ideograma genérico, a partir del Concilio Vaticano II, con las normas principales a tener en cuenta para el arte sacro:

“1º Calidad, noble belleza, dignidad y especial cuidado y delicadeza en cuanto se relacione con el culto a Dios o servicio religioso. El homenaje – no material sino formal – del hombre a Dios a través de la belleza artística.

2º Funcionalismo litúrgico y cultural, aptitud de los edificios y las cosas para el fácil y solemne desarrollo de la acción litúrgica.

3º Significación y expresividad religiosa. Creación de ambientes religiosos propicios para fomentar la devoción y participación personal.

4º Utilización de los avances técnicos al servicio cultural y pastoral. Acústica, visibilidad, aireación, economía, etc.

conciliares que el espacio de una iglesia sea el adecuado para el encuentro entre el pueblo y quien presida la liturgia, pretendiendo revestir el arte sagrado de una permanente eternidad en el tiempo¹⁷²⁸.

Si hablamos de la arquitectura sacra¹⁷²⁹, dos directrices esenciales se seguirán a partir del Concilio en la construcción de nuevas iglesias: por un lado, se crearán nuevos templos sin monumentalidad, sencillos, con una escala más humana y con espacios acogedores; por otro, aparecerán templos multifuncionales, celebrándose en el mismo espacio diferentes celebraciones de diversa índole¹⁷³⁰. En general, se tiende a la simplificación para posibilitar la oración comunitaria, valorándose más la calidad estética (expresiva y comprensible) que la ostentación suntuaria o la riqueza material. No debemos olvidar que con el Concilio se produce un profundo cambio en la celebración de la liturgia y, por lo tanto, en la distribución y forma del espacio donde se celebra, atendiendo a las particularidades de cada lugar¹⁷³¹.

En cuanto a las imágenes, se procurará que su ubicación no disperse la atención, estando condicionadas por nuevas exigencias de calidad, una reducción de la cantidad y una apropiada jerarquización.¹⁷³² Todo va dirigido a la tónica general de que la simplicidad sea compatible con la dignidad¹⁷³³. Según López Quintás las características en la arquitectura de los nuevos templos se pueden resumir en tres apartados:

- a) *Esencialismo*: debe predominar la iglesia donde nada sobra, y que sea “... como un campo de silencio que arroja a las palabras auténticas”.
- b) *Sinceridad*: valorándose los materiales por su capacidad expresiva, demostrando amor a la verdad de cada material.
- c) *Riqueza espiritual*: el buen artista debe tener el poder de transfigurar lo sensible, cargando las formas de sentido. También debe expresar en lo immanente lo trascendente, saturando los materiales empleados de contenido

5º Soluciones plásticas y estéticas de noble belleza pero de sencillez, que atraigan por su sobriedad y modestia, de auténtico espíritu evangélico.” Ibídem, p. 30.

¹⁷²⁸ Esta es la conclusión del obispo Almarcha al respecto: “La gran constitución vaticana “Sacrosanto Concilio” declara al arte sagrado servicio de Dios y ornato de su casa y la saca del ámbito perecedero del tiempo y del comercio humano para darle el respeto y veneración de lo sagrado y la perennidad de la historia, conservándolo como tesoro no de oro acumulado, sino de glorias del ingenio humano”. ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Las obras de arte sacro*. Op. cit., p. 49.

¹⁷²⁹ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., pp. 49-63.

¹⁷³⁰ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro del Arte Sacro*. Mensajero. Bilbao, 1973, pp. 5 en adelante.

¹⁷³¹ Como dice Díaz Quirós, con las normas del Concilio “... la idea de *templum* cede ante la de *ecclesia*; de *morada de la divinidad* se pasa a espacio de la *comunidad*, concepto clave a partir de este momento. Entendiendo, pues, que es toda la asamblea la que celebra en tanto que *sujeto integral* de los actos litúrgicos, se incide en la necesidad de favorecer la participación de los fieles (...) En la misma línea, el Concilio, abrió las puertas a una adaptación – salvando la unidad – de la liturgia y todo su régimen de signos y símbolos a las características socioculturales e historicistas de los diferentes pueblos”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 455.

¹⁷³² Véase AGUILAR, José Manuel. *Repercusión en el campo artístico de la renovación conciliar*. ARA nº 42. Madrid, octubre-diciembre de 1974.

¹⁷³³ Véase AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de arte sacro*. ARA nº 24. Madrid, abril de 1970, p.50. El mismo autor nos propone unas características fundamentales de los templos postconciliares, a saber: a) Superación de la monumentalidad: austeridad, sencillez y pobreza, como signo de cierta depuración espiritualista; b) Comunitarismo unificante: se despegó del pasado la dispersión y el acotamiento; c) Funcionalismo litúrgico y estímulos de incorporación activa: se desechan el puro ritualismo y la poca participación del seglar; d) Depurada expresividad religiosa en la creación de ambientes: se rehuye de la confusa multiplicación de signos y figuraciones.

espiritual. Por lo tanto, debe existir un incremento de la capacidad expresiva en los materiales sensibles en sus años de madurez.¹⁷³⁴

Por otra parte, también conviene destacar la invitación al diálogo con los artistas, y la intención de fundar a la vez escuelas y academias de arte sacro. El propio Papa Pablo VI invita a los artistas a la reconciliación y, a la vez, reconoce la torpeza eclesial al permanecer anclada en tiempos pasados y separarse del arte actual¹⁷³⁵. Con vistas a mejorar la relación con los artistas contemporáneos, y entablar ese ansiado diálogo, el Concilio Vaticano II redacta el siguiente mensaje para acercar posiciones:

“A todos vosotros ahora, artistas, que estáis prendados de la belleza y que trabajáis por ella... A todos vosotros, la Iglesia del Concilio dice por nuestra voz: si sois amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos.

La Iglesia está aliada desde hace mucho tiempo con vosotros. Vosotros habéis construido y decorado sus templos, celebrado sus dogmas, enriquecido su liturgia. Vosotros habéis ayudado a traducir su divino mensaje en la lengua de las formas y de las figuras convirtiendo en visible el mundo invisible.

Hoy como ayer, la Iglesia os necesita y vuelve hacia vosotros. Ella os dice, por nuestra voz: No permitáis que se rompa una alianza fecunda entre todos. No rehuséis poner vuestro talento al servicio de la verdad divina. No cerréis vuestro espíritu al soplo del Espíritu Santo.

Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es quien pone la alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello por vuestras manos.

Que estas manos sean puras y desinteresadas. Recordad que sois los guardianes de la belleza en el mundo; que esto baste para libertaros de placeres efímeros y sin verdadero valor, para libaros de la búsqueda de expresiones extrañas o desagradables. Sed siempre y en todo lugar dignos de vuestro ideal y seréis dignos de la Iglesia, que por nuestra voz os dirige en este día su mensaje de amistad, de salvación, de gracia y bendición.”¹⁷³⁶

Más tarde, en 1973, el propio Pablo VI encuentra positivo que el artista actual cree más desde su interior que mirando hacia fuera, pues en este recorrido se puede reflejar mejor el alma individual de cada artista y, por lo tanto, la obra puede ser más humana, y de gran interés para la Iglesia, la cual debe hacer un esfuerzo por entender esta obra contemporánea.¹⁷³⁷ El mismo Papa llegó a invitar a los padres sinodales (Sínodo de

¹⁷³⁴ Cfr. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El arte sacro actual y la participación en lo perfecto*. Op. cit.

¹⁷³⁵ Estas disculpas quedaron patentes en la reunión que tuvo el Papa con un grupo de artistas en 1964, ya citada en el capítulo II de esta tesis: “Para ser sinceros y leales reconocemos que también nosotros os hemos causado algunas tribulaciones. Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. Nosotros – se os decía – tenemos este estilo, es preciso adaptarse a él; nosotros tenemos esta tradición y es necesario ser fieles a ella; nosotros tenemos estos maestros y es preciso seguirlos; tenemos estos cánones y no hay otro camino... Quizá os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas; perdonadnos. Luego también nosotros os hemos abandonado”. PABLO VI, recogido ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., p. 47.

¹⁷³⁶ “Mensaje a la Humanidad” recogido en AA. VV. *Concilio Vaticano II*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, pp. 733-734.

¹⁷³⁷ En concreto, Pablo VI dice lo siguiente: “... ciertamente, el artista moderno es subjetivo, busca dentro de sí mismo, más que de fuera, los motivos de su obra, pero precisamente por esto es a veces eminentemente humano y muy apreciable (...) este arte que nace más de dentro que de fuera es un documento que no sólo nos interesa, sino que nos obliga a comprenderlo; queremos decir, a descubrir dentro de él el alma del artista, más aún, el alma contemporánea, de la que el artista, consciente o no, se

1974) a visitar las salas del Museo Vaticano, donde se exponen obras de arte religioso contemporáneo, pues lo veía como un medio positivo para la necesaria Evangelización.

Con relación al Papa Juan Pablo II, durante su mandato ha exhortado a la unión del arte y la Iglesia para la libertad del hombre, e invita a los artistas a colaborar con la Iglesia:

“En el arte se trata del hombre, de la imagen del hombre, de la verdad del hombre. Aunque muchas veces las apariencias parezcan desmentirlo, estos profundos sentimientos y aspiraciones no son totalmente ajenos al arte actual... Una colaboración en el diálogo ente la Iglesia y el arte con la mirada puesta en el hombre consiste y se apoya en que ambas pretenden liberar al hombre de esclavitudes ajenas y conducirlo a sí mismo. Ambos le abren un espacio de libertad, de exención de la violencia, del utilitarismo, de la producción a cualquier precio, de la efectividad de la planificación, de la funcionalización...”¹⁷³⁸

El mismo Papa ha publicado recientemente una carta dirigida a los artistas¹⁷³⁹, en la que destaca el papel del Concilio Vaticano II para sentar las bases en la relación entre la Iglesia y los artistas. En uno de los puntos nos habla de este espíritu del Concilio, y resalta que en la Constitución “Sacrosanctum Concilium” se hace ver la importancia que el arte tiene para la Iglesia, con varios fines, como pueden ser que las obras sean capaces de reflejar la infinita belleza de Dios, dirigiendo los pensamientos del hombre hacia Él, o también que “manifiesten mejor el conocimiento de Dios”, así “la predicación evangélica se hace más transparente a la inteligencia de los hombres”¹⁷⁴⁰. También llama la atención en la histórica amistad entre las dos partes, Iglesia y artistas, destacando el arte sacro como la cumbre del arte religioso:

“Con esta Carta me dirijo a vosotros, artistas del mundo entero, para confirmaros mi estima y para contribuir a la reanudación de una más provechosa cooperación entre al arte y la Iglesia. La mía es una invitación a redescubrir la profundidad de la dimensión espiritual y religiosa que ha caracterizado en todo tiempo el arte en sus más nobles formas expresivas (...) En contacto con las obras de arte, la humanidad de todos los tiempos – también la de hoy – espera ser iluminada sobre el propio rumbo y el propio destino”.¹⁷⁴¹

Juan Pablo II también destaca la necesidad que tiene la Iglesia del arte, el cual debe hacer perceptible el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios, sin despejar el mensaje de su trascendencia y su halo de misterio, diciendo que “tiene necesidad, en particular, de quien sepa realizar todo esto en el plano literario y figurativo, obrando con las infinitas posibilidades de las imágenes y de sus valores simbólicos”.¹⁷⁴²

En febrero del 2000 el mismo Papa se dirigió otra vez a los artistas, esta vez profesionales y creadores de la imagen visual, el sonido y la palabra, para invitarles a “renovar la fecunda alianza entre la Iglesia y el arte que ha caracterizado el camino del cristianismo en estos dos milenios”¹⁷⁴³. Pero en esta ocasión, tuvo recuerdos del pasado

hace intérprete y espejo sensible”. PABLO VI, Papa. *Discurso de inauguración de la “Colección de Arte Religioso Moderno”*. Op. cit., p. 4.

¹⁷³⁸ Discurso del papa Juan Pablo II a los artistas en Munich, el 19 de octubre de 1980. Recogido en Plazaola ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia*. Op. cit., p. 132.

¹⁷³⁹ “Carta a los artistas”, publicada el 22 de abril de 1999.

¹⁷⁴⁰ Concilio Ecueménico Vaticano II. Constitución pastoral sobre la Iglesia en el mundo actual *Gaudium et Spes*, 62. Recogido en JUAN PABLO II. *Carta a los artistas*. Op. cit., p. 49.

¹⁷⁴¹ JUAN PABLO II. *Ibidem*, pp. 55-57.

¹⁷⁴² *Ibidem*, p. 51.

¹⁷⁴³ Juan Pablo II en ABC. Madrid, 19-2-2000, p. 47.

para magnificar la colaboración de los artistas con la Iglesia, y se refirió a la belleza de la Piedad de Miguel Ángel, o a su majestuosa cúpula en San Pedro, para celebrar su talento como instrumento de acercamiento a Dios. También destacó la familiaridad del Vaticano con el arte al afirmar que “nadie como vosotros puede sentirse en su casa, donde la fe y el arte se encuentran de manera tan singular, elevándolos a la contemplación de la gloria divina”¹⁷⁴⁴.

Por otro lado, también nos encontramos con la opinión de Cantó respecto a las peligrosas decisiones, por replantearse ideas del pasado, que se trataron en el Concilio. Por esto nos dice que “el Vaticano II para salir del bache abogó por la colaboración y trabajo en equipo de artistas y teólogos. El llamamiento se enmarca en la reconsideración de posturas, parece como si todavía perviviera abierta la herida de los procesos inquisitoriales al Veronés y al Greco. Ese volver sobre los pasos para redefinir las posiciones es labor ardua, muy delicada”¹⁷⁴⁵.

Sin embargo, muchas de este conjunto de normas y consejos expuestos y redactados por el Concilio y los distintos Papas no es luego aplicado por los diferentes párrocos en sus iglesias, con lo que se pierde mucho camino, que en teoría está recorrido y superado, pero que la práctica nos dice lo contrario. Como muestra de este problema, valga la opinión de Vargas cuando dice que “lo malo de la iglesia posconciliar es que mantiene unas teorías... que luego sus *funcionarios* no las cumplen. Este incumplimiento no se debe a una postura de desobediencia ni de mala fe, sino – sencillamente – a una falta de aptitud. Son los culpables de que la iglesia no sea consecuente consigo misma”¹⁷⁴⁶. Otra vez aparece el problema de la falta de formación del clero, hecho que, como hemos visto en el primer apartado cronológico, se viene arrastrando durante todo el siglo XX.

3.1.2. Necesidad y presencia del arte contemporáneo

Lo que ha quedado claro con el paso del tiempo es que el arte contemporáneo ofrece muchas posibilidades para aplicarlo adecuadamente al arte sagrado. Si aceptamos que en este arte se plantea una primacía de la forma, este afán por cargar de importancia dichas formas hará que éstas se vayan superando con infinitas soluciones. Asimismo, el artista actual intenta expresar un “algo”, con la ayuda de estas formas, que nunca llega a existir sino es mediante esas mismas formas. Se busca expresar el “más allá”, lo invisible con formas visibles:

“... Este *talante* peculiar resulta extremadamente apto para la expresión de lo sagrado. Se nos dice una y otra vez que para el arte contemporáneo no hay más que formas. Pero esas formas se han vuelto transparentes. Tal vez muchas sensibilidades no intenten siquiera ver lo que hay más allá. Pero *se puede* ver. A lo mejor no hay nada. Pero *hay* un hueco, una alusión, la forma de una ausencia. Y no habrá de resultar demasiado difícil *rellenar* ese hueco, cumplir la invocación que toda forma abierta hace a un absoluto, con sólo referir su llamada a un absoluto real, Dios, a los Misterios cristianos como aproximaciones de su trascendencia”¹⁷⁴⁷.

¹⁷⁴⁴ Ibídem, p. 47.

¹⁷⁴⁵ CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 44.

¹⁷⁴⁶ VARGAS, Ramón de. *La Iglesia de Pedro-Abad*. ARA nº 22. Madrid, octubre diciembre de 1964, p.

159.

¹⁷⁴⁷ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 113.

Además, dentro de este planteamiento, hay que recordar que la religión necesita apoyarse en las artes plásticas para expresarse y comunicarse mejor, pues nos puede enfrentar de una manera adecuada a lo “inefable”.¹⁷⁴⁸

Aún así, dentro del Concilio había dudas de si era posible aceptar un arte contemporáneo con unos objetivos y conceptos tan diferentes a lo que venía siendo el arte sacro del momento¹⁷⁴⁹. Sin embargo, dentro de la Constitución de la Sagrada Liturgia, sobresale un artículo que se refiere a la falta de un estilo artístico propio por parte de la Iglesia (artículo 123), teniendo la libertad para adoptar el estilo de cada época para honrar al culto divino¹⁷⁵⁰. Así pues, se admiten los progresos y las nuevas corrientes artísticas contemporáneas, “aceptando los cambios de materia, de forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo en el correr del tiempo”¹⁷⁵¹. Existe, pues, la necesidad de que el arte contemporáneo participe en el arte sacro, ya que “arte y arte religioso deben ser conceptos cronológicamente paralelos. Es ineludible una educación de la sensibilidad artística y religiosa...”¹⁷⁵². Pero el esfuerzo que supone el entendimiento del arte moderno no debe corresponder sólo a la sociedad en el que se desarrolla, sino que también la Iglesia debe incorporarlo necesariamente a sus espacios para hacerlos más vivos y atractivos¹⁷⁵³; se deben crear “ámbitos” religiosos adecuados a los tiempos actuales¹⁷⁵⁴. Por esta razón, en el artículo 122 se hace una defensa del arte actual, el cual puede y debe entrar en la Iglesia:

“El servicio de las bellas artes va a entrar en una etapa próxima de intensificación, de las que también puede depender el inicio de un periodo nuevo en la historia del arte religioso.

¹⁷⁴⁸ Campos comenta respecto a esta idea que “la religión trata de la relación del hombre con lo Inefable, que por definición es lo que no puede expresarse con palabras. Sólo podemos acercarnos por medio de los símbolos y para ello tal vez sea el lenguaje plástico uno de los más adecuados”. CAMPOS, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor*. Op. cit., p. 43.

¹⁷⁴⁹ Díaz Quirós comenta con relación a esta situación que “en el fondo estaba la brecha – conceptual y material – existente entre un arte que para unos era cada vez más vehículo de expresión, materialización de la individualidad, experimentación y *proceso* y para otros debía continuar manteniendo una *actitud de servicio*”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 457.

¹⁷⁵⁰ Con relación a este artículo, y a la necesidad por parte de la Iglesia de reflexionar sobre la conveniente actualización del arte sacro, el historiador Azcárate nos comenta que “el transcurrir del tiempo, favorecido por la evidente decadencia artística de las artes figurativas de carácter religioso en la primera mitad de nuestro siglo, así como el análisis profundo de las devociones populares, con evidentes exageraciones en algunos casos, no exentos de carácter paganizante o, por lo menos, no ortodoxos, son elementos que han determinado una buena parte la actitud reformadora de la Iglesia de nuestro tiempo. Paralelamente la intensificación de las corrientes turísticas y el gran aprecio en que hoy se tiene – como simple valor estético – las obras de arte de cualquier tiempo y lugar, son factores que evidentemente también han influido en las directrices de las nuevas normas conciliares”. AZCÁRATE, José María. *El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*. Op. cit., p.274.

¹⁷⁵¹ AGUILAR, José Manuel. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 27.

¹⁷⁵² RIBAS Y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo*. Op. cit., p. 369. Esta idea está implícita en el artículo 123 de la Constitución cuando dice “... el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia...”, recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 548.

¹⁷⁵³ El escultor Venancio Blanco opina que “... la plástica del arte contemporáneo, tanto en el color como en la forma, como la música, es totalmente necesaria para el hombre, pero igual que desde el artista o desde la sociedad (...) esto mismo habría que hacer desde la Iglesia, para los que vamos a las iglesias fuéramos con la suficiente preparación para entender ese espacio”. BLANCO, Venancio. *Diálogo, en Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 166.

¹⁷⁵⁴ Sobre la creación de diferentes ámbitos religiosos véase LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., pp. 203-216.

El nuevo espíritu necesita formas nuevas – adaptadas y bellas – de expresividad, que darán sentido y carácter especial a las creaciones para que respondan a sus exigencias”.¹⁷⁵⁵

Luego, como vemos, en esta etapa postconciliar se hace un revisionismo religioso que repercute en los modos y formas de expresión, sobre todo en las manifestaciones artísticas, y en las que se propone una revisión de la plástica, en sus variantes de expresividad y técnica, con cambios de escala, de tono y de ambientación. Como nos dice el padre Aguilar, “esa es la tarea de *promoción del arte actual* que alcanza a la Iglesia en su misión evangelizadora y cultural, por exigencias de comunicación e irradia sobre la sociedad de hoy”¹⁷⁵⁶. Y esta misma sociedad es la que, a partir de estos años, empieza a desear un arte sacro actualizado, para que así cualquier integrante de la comunidad se reconozca a sí mismo mediante la plasmación plástica de su religiosidad¹⁷⁵⁷. Incluso, muchos miembros de la Iglesia reconocen la necesidad de colaborar con el arte vanguardista del momento, pues es imprescindible para entablar relaciones con el mundo actual¹⁷⁵⁸.

Por lo tanto, queda claro, como dijimos en el capítulo anterior, que una obra sacra ha de representar el arte y la sensibilidad estética de su tiempo, no la del pasado, ni tampoco que el ansia de “lo moderno” le lleve al artista a crear una obra “para el futuro”. El arte del pasado hay que respetarlo, pero eso no quiere decir que no se siga investigando con nuevas formas de expresión sagrada¹⁷⁵⁹; muchas veces ha ocurrido en la Iglesia que por no querer enfrentarse con lo nuevo, y recurrir por ello a la tradición, ha hecho desembocar al arte en el desengaño¹⁷⁶⁰. Por lo tanto, esta misma Iglesia debe fijarse más en los artistas contemporáneos y en su forma de expresar la espiritualidad,

¹⁷⁵⁵ AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Op. cit., p. 28.

¹⁷⁵⁶ AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de arte sacro*. Op. cit., p. 49.

¹⁷⁵⁷ Esta es la conclusión a la llega Pérez Gutiérrez al decir: “... lo que los creyentes pedimos y esperamos del arte religioso es que nos brinde la *actualización de un reconocimiento* (...) la obra de arte religiosa va a ser ella misma actualización objetiva, plástica, que lleve mis sentidos al mismo ritmo que mi reconocimiento íntimo hacia su último objeto: Dios. La obra de arte religiosa en concreto, el arte religioso en bloque, son nada menos que una *encarnación*, una materialización, una actualización de aquel reconocimiento en que consiste mi vida religiosa (...) La misma fe que, por íntima necesidad, busca entenderse a sí misma; ser sensible para sí misma al mismo tiempo que ser consciente”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy*. Op. cit., p. 38.

¹⁷⁵⁸ Es Oñatibia quien opina que “... este diálogo de la Iglesia con el arte contemporáneo representa una de las formas más significativas de la presencia de la Iglesia como signo del Reino en el corazón del mundo actual. Los creadores del arte, artífices prominentes de la cultura, encarnan como pocos las aspiraciones más elevadas de la humanidad de su época y se presentan como sus representantes y portavoces más genuinos. Acudir a la cita con la creación artística significa, para la Iglesia, acudir a la cita que tiene concertada con el mundo moderno”. OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 48.

¹⁷⁵⁹ Es interesante observar la opinión del escultor Blanco cuando dice que “... el arte contemporáneo desde el hecho plástico, sino en todos los aspectos si en algunos, ha superado a casi todas las otras manifestaciones del arte, y hay que incorporarlo forzosamente a nuestro arte religioso. Todos los esquemas del arte religioso que nos han dado los grandes maestros y han llegado hasta nosotros, yo diría que deberíamos, en algunos casos purificarlos, y en otros, revestirlos de la grandeza del arte contemporáneo”. BLANCO, Venancio. Op. cit., p. 165.

¹⁷⁶⁰ Esta idea se desprende de las palabras del padre Arenas: “Con demasiada frecuencia se han invocado las formas tradicionales para eludir el compromiso ante lo nuevo y renovador. Se aconseja el uso de las formas tradicionales, incluyendo bajo esta denominación los estilos históricos. Como si estos fueran la fórmula mágica dispuesta siempre resolver los cambios impuestos por el desarrollo de la cultura humana. Por eso hemos sufrido la fatal floración de los neo-estilos, que han hecho del arte religioso una fría y amanerada repetición de fórmulas muertas. Todo intento de restauración de estilos pasados ha conducido al fracaso...”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 24.

dejando las experiencias pasadas y ya conocidas a un lado¹⁷⁶¹. No se puede ya negar la entrada del arte contemporáneo en los templos, pues estaríamos negando el derecho de la Iglesia a progresar; ésta tiene la obligación de evolucionar a través del tiempo, como su arte sacro, y los necesarios cambios deben ser convenientemente asumidos por el pueblo¹⁷⁶². Pero, por desgracia, durante estos años se seguirán cometiendo algunos de estos errores a causa, como nos recuerda el padre Arenas, del “desconocimiento de la verdadera tradición histórica del arte sacro y la desconfianza hacia los artistas modernos”¹⁷⁶³, hechos que se comenzaban a considerar caducos, pero que seguían existiendo tanto en el clero como en los fieles.

Sin embargo, las iglesias, tras el Concilio, debían convertirse necesariamente en lugares adaptados al tiempo en el que se vive¹⁷⁶⁴. Incluso algunos autores opinan que esta cualidad es lo que concede el carácter atemporal al arte sacro, por lo cual Plazaola nos dice que “un verdadero artista no piensa conscientemente en el futuro, borrando para ello todos los aspectos que puedan servir para *fechar* su obra. La Historia prueba que las obras de arte sacro que sobreviven y que continúan deleitando e inspirando a los siglos posteriores son precisamente las que revelan no sólo los aspectos universales de la naturaleza, los atributos de la divinidad y de la santidad, sino también la auténtica forma de ser y las exigencias espirituales de su tiempo”¹⁷⁶⁵. Actualmente, también se siguen defendiendo estas tesis por algunos miembros eclesiásticos, como el jesuita alemán Friedhalm Mennekes o Monseñor Otto Maner, el cual expuso hace unos años en Viena la conveniencia de que cualquier corriente artística actual sea susceptible de usarse en el seno de la Iglesia, para bien de un cristianismo activo¹⁷⁶⁶.

Para la Iglesia, el nuevo arte contemporáneo deberá cumplir una doble misión según sea su estilo: más iconográfica si se emplea unos formas más figurativas, y más decorativa o ambiental si el arte ejecutado es más abstracto. Pero es necesario e imprescindible adaptar esta iconografía religiosa, ya sea más simbólica o figurada, al siglo en el que vivimos, y conseguir así que el pueblo se sienta identificado:

“El siglo XX tiene ante sí un gran reto – como ahora se dice – en acuñar una iconografía que permita al anónimo habitante de la ciudad o pueblo identificarse con los protagonistas

¹⁷⁶¹ Dentro de esta línea de pensamiento se sitúa el artista Pochet cuando dice: “... ¿Tendríamos que pedirle al arte moderno que estuviera de acuerdo con la tradición religiosa, la tradición del arte cristiano?... ¿O deberíamos como cristianos, como Iglesia, ponernos de acuerdo con el arte moderno? (...) Nuestra liturgia, nuestros lugares, la casa del pueblo de Dios, etcétera (...) no deben mirar lo que ya es experiencia de la Humanidad, sino ver a través de los artistas, quizá mucho más avanzados, y mucho más cerca de lo que pensamos”. POCHET, Michel. *Diálogo*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 162.

¹⁷⁶² Esta necesaria evolución eclesial es la que nos recuerda Castex: “Cuando una comunidad cristiana se asombra ante los signos de vitalidad de la Iglesia – renovaciones, nuevas formas del arte, nuevos modos de actuar y relacionarse con los poderes políticos, etc. –, manifiesta su falta de madurez cristiana. Demuestra que se ha formado una idea errónea de la Iglesia. Esta no es una momia ni una estatua. La Iglesia – Cuerpo Místico de Cristo – es un ser vivo, y, como tal, cambiante”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., p. 27.

¹⁷⁶³ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 31.

¹⁷⁶⁴ El mismo Pochet opina que “una iglesia no es un museo de obras muertas, sino una casa para los vivos”. POCHET, Michel. *El ángel de la belleza*. Op. cit., p. 37.

¹⁷⁶⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 52.

¹⁷⁶⁶ En concreto, Monseñor Otto dijo: “Quisiera sentar esta tesis: que todas las tendencias modernas, especialmente las artísticas, son compatibles con lo cristiano y, por lo tanto, se pueden utilizar para fines culturales... El cristianismo tiene que ser un gran éxtasis convincente..., una movilización de todas las energías humanas, es decir, tiene que ser algo creativo”. Recogido en SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 28.

del mensaje religioso que se le quiere comunicar. Resulta difícil para un hombre cuyo traje se caracteriza por la sencillez poder ver un modelo a imitar en los santos, con o sin recargas de oro. La tarea en este campo está por comenzar, por eso cada día se impone con más urgencia la colaboración “artista-teólogo”. Trasladar la problemática, las metas del ciudadano de hoy a la expresión del mensaje cristiano”.¹⁷⁶⁷

Dentro de esta línea de opinión se sitúa el obispo Iguacén cuando dice que “la relación entre arte y fe católica es muy grande y estrecha. La Iglesia ha puesto el arte al servicio de la fe. En los templos más que en ningún sitio se ha expresado muy claramente la fe católica. Por esta relación tan estrecha, en nuestro tiempo es preciso incorporar el arte moderno al culto divino y al servicio de la fe”¹⁷⁶⁸. Además, a un artista contemporáneo no se le puede exigir que renuncie a su propia gramática para dar forma visible al misterio cristiano. Por ello, si se incorpora el trabajo de grandes artistas de nuestra época a los templos el arte contemporáneo entrará necesariamente en la Iglesia, lo cual seguramente redundará en beneficio de la fe¹⁷⁶⁹. Además, si hacemos un repaso de los movimientos vanguardistas del siglo XX, nos daremos cuenta de que cada uno de ellos ha podido y puede aportar nuevas formas a la labor pastoral de la Iglesia¹⁷⁷⁰.

Por su parte el obispo Almarcha nos dice, siguiendo la idea que propone la necesidad del arte contemporáneo en los templos, que el arte sacro tiene que ir cambiando de formas, aunque no en sus conceptos inmutables:

“Este significado y simbolismos de realidades celestiales representadas con dignidad, decoro y belleza, constituyen el fondo inmutable del Arte Sacro; es el mensaje eterno, de ayer y de hoy, inmutable en su sustancia, en su razón de ser, pero cambiante de forma. El Arte Sacro es como una oración, siempre idéntica en su fondo de ser una elevación a Dios, pero diversa en los distintos labios que la pronuncian y elevan revestidas de tonos, palabras y pensamientos en gamas cambiantes, con inspiraciones distintas, según la diversidad de las personas, gustos, tiempos y culturas... El arte actual puede y debe ejercerse también libremente (...) Las formas de ayer pueden no gustar hoy, o la funcionalidad del servicio exigir cambios que recoja el arte para ponerlos en consonancia con la actualidad viva.

¹⁷⁶⁷ CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Op. cit., pp. 93-94.

¹⁷⁶⁸ IGUACÉN BORAU, Damián. *La iglesia y su patrimonio cultural*. Edice. Madrid, 1948, p. 100.

¹⁷⁶⁹ El sacerdote Sancho Campo nos dice que “... hay que incorporar el arte moderno al culto divino y al servicio de la fe de nuestro tiempo. Lo auténticamente artístico sirve también hoy para testimoniar el hecho religioso y para expresar y avivar la fe...”. SÁNCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*. Op. cit., p. 106.

¹⁷⁷⁰ El historiador Cantó hace este repaso por las principales corrientes estéticas y su posibilidad evangelizadora: “La plástica actual brinda puntos de reflexión a la pastoral. Una visión de conjunto arroja los siguientes datos. Los fauves pregonan la construcción de un nuevo orden; más adelante, con ocasión de la segunda guerra mundial, Pío XII se pronunciará en esta línea en los radiomensajes navideños, enviados al mundo durante el conflicto bélico. *El Puente*, señala la curación de la conflictividad que el hombre tiene consigo mismo y con la sociedad. El cubismo, con el disimulo de sus raíces bizantino-románicas, alerta sobre las desacralizaciones. Kandinsky toma el arte como tejido donde bordar nueva espiritualidad. La mística de la violencia de los futuristas requiere el fármaco de la bienaventuranza, que promociona a los pacíficos. El constructivismo, alimentado con la física cuántica, invita a elaborar la teología del tiempo y del espacio. El dadaísmo, imbuido en el nihilismo, por boomerang, aboca a la construcción de un mundo de esencia cristiana. La pintura metafísica, al denunciar la manipulación del hombre, es como un llamado a salvar la identidad del individuo. La Action Painting fuerza a recapacitar sobre los movimientos religiosos sin mandamientos que ellos proclaman. Y queda tela por cortar”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., pp. 98-99.

Estamos entonces ante los casos de la superación artística o de la separación de las corrientes pasadas”.¹⁷⁷¹

El mismo razonamiento nos hace Plazaola, cuando opina que la imagen sacra debe evolucionar con el paso del tiempo y adaptarse a él, aunque los sentimientos y conceptos a transmitir sean los mismos. Por esto nos dice que “la imagen es algo que vive en la Iglesia y con la Iglesia. No es un fósil. Debe ser nueva en cada época de la historia, como la Iglesia misma. Su fundamento esencial – la encarnación del Verbo – es algo perdurable, único y verdadero. Pero ella, la imagen del Verbo encarnado, es algo que se transforma como la vida”.¹⁷⁷²

Conviene destacar también lo cambiante, no solo de las formas, sino también de las funciones como, por ejemplo, la finalidad que tenía antiguamente el arte sacro de adoctrinar a la comunidad y de ser una especie de catecismo ilustrado, función hoy extinguida y en desuso. Y es que el arte de hoy ya no es narrativo, y ni siquiera la historia sagrada atrae para su descripción¹⁷⁷³. Los artistas prefieren condensar la narración en una sola imagen, un signo o un símbolo, y así expresar el sentimiento del artista de una manera más directa, es decir, se prefiere más evocar el misterio que suscita en el artista¹⁷⁷⁴. Como dice Plazaola, “la iconografía de hoy deja de ser didáctica y narrativa para hacerse mistagógica y contemplativa”.¹⁷⁷⁵ Por el contrario, Pérez Gutiérrez opina que todavía hoy es posible recuperar el camino narrativo y catequizador si desde el arte, esencialmente figurativo, hay una renuncia a lo accesorio y se queda sólo con lo esencial. Por esto nos dice que “precisamente la purificación, que aquí se pide para la figuración de lo sagrado, será quién haya de devolver su sentido de excepción, de algo distinto y fascinante, de alusión a lo *otro*. Y el camino de esa purificación y consiguiente distinción no puede ser otro que el de una *esencialización* potenciadora que sepa renunciar a lo accesorio. Entonces la función esencial de la enseñanza explícita habrá vuelto a ser posible; la catequesis estará rescatada”.¹⁷⁷⁶

Por otro lado, hay quien ve esta necesidad de actualizar el arte sacro como una reacción ante su crisis. Así, Cantó opina que “la erupción manierista del siglo XX materializa la expresión plástica de la crisis producida por la actual sociedad. Asistimos al más hondo y extenso desencuadernamiento de estructuras sufrido hasta ahora por la

¹⁷⁷¹ ALMARCHA FERNÁNDEZ, Luis. Op. cit., pp. 65-67.

¹⁷⁷² PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 383.

¹⁷⁷³ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte contemporáneo*. Op. cit., pp. 33-34.

¹⁷⁷⁴ Dentro de esta línea de opinión, y destacando las funciones del arte sacro actual, se sitúa Cabañas cuando dice: “Para mí el arte contemporáneo que busca esta esencia, que quiere eliminar lo superfluo, sí tiene esta capacidad para expresar el mundo de la fe, si por este entendemos una vivencia interior, unas cualidades de la divinidad. Si por el contrario entendemos dogmas, o contenidos, quizá no, porque no es para nada un lenguaje narrativo, es esta esencialidad y este silencio los que pueden provocar nuestro silencio interior, y la escucha de la Divinidad”. CABAÑAS, Isabel. *Diálogo*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 175.

¹⁷⁷⁵ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte contemporáneo*. Op. cit., p. 34.

¹⁷⁷⁶ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 200-201. Este planteamiento también es apoyado por otros autores, como Gascón cuando dice: “El papel instructivo del arte sigue teniendo actualidad porque mediante la imagen accedemos a una relación personalizada y dinámica con la realidad, persona o cosa que queremos conocer. Esto es lo propio del conocimiento estético (...) Pues bien, de la misma manera el arte cristiano realiza una función didáctica cuando va unido al contenido, idea, experiencia y vivencia del texto bíblico, celebración litúrgica, acto sacramental, desarrollo de una predicación o enseñanza y catequesis de alguna de las verdades de la fe”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 124

Humanidad. Al sembrador del evangelio las circunstancias de nuestro tiempo le señalan la ruta de la pastoral de la crisis: originalidad y formas nuevas”¹⁷⁷⁷.

Sin embargo, existe un problema de concepto con el arte contemporáneo del siglo XX; éste se significa, entre otras cosas, por tener un rechazo hacia la naturaleza y a la realidad material como orden, no buscando la expresión de la belleza como fin. Esto conlleva un problema con el arte sacro que quiere la Iglesia, pues dentro de ella se piensa que el arte actual debe recuperar la belleza para entrar en los templos. Este hecho ha motivado que algunas veces se haya actuado utilizando un estilo que no corresponde con la cultura del momento, pues el arte sacro debe estar ante todo al servicio de la liturgia, siendo una expresión de Dios por encima del estilo.¹⁷⁷⁸ Sin embargo esto no quiere decir que dentro de la Iglesia no exista una preocupación latente en abrirse al arte contemporáneo y procurar entenderlo¹⁷⁷⁹. Pero para ello la Iglesia debe realizar varios esfuerzos, como puede ser el aceptar las ambigüedades del arte contemporáneo, y tener paciencia con el nuevo lenguaje, pues éste requiere un aprendizaje:

“... Una Iglesia que, pretendiendo asimilar con rapidez el nuevo lenguaje de la plástica y la música, se muestra fuertemente reacia a aceptarlo, se cierra a uno de los dones del Espíritu Santo... El que se muestra agresivo con imágenes cuyo lenguaje no comprende, muestra poca paciencia y poca capacidad para el amor. La paciencia con las imágenes y con los textos difícilmente comprensibles hace que crezca y madure también la paciencia con el hombre mismo, y de ahí que ésta no abunde mucho entre los hombres, ni siquiera entre los cristianos”.¹⁷⁸⁰

En consecuencia, es imposible que el arte contemporáneo entre en los templos si la Iglesia no inicia una apertura de sus conceptos estéticos y formales, es decir, debe existir “... esa apertura y flexibilidad que hacen posible la elasticidad necesaria para una adaptación interrumpida, a los cambios constantes de las circunstancias ideológicas y sociales, de las corrientes de sensibilidad o posibilidades artísticas (...) el arte religioso, nace y se desenvuelve como un arte vivo – siempre fecundo en renovada inspiración y creación – contrario a todo inmovilismo que fosiliza, que establece cánones de legitimidad a la evolución de los estilos, que pretende poner topes y barreras a las formas de expresión o a las técnicas de realización”¹⁷⁸¹. De todas formas, hoy se aceptan mejor determinados estilos, agresivos en su evocación, como el expresionismo, y por esto muchos tienen la idea de que un crucificado, por ejemplo, no justifica su sentido si no estremece al contemplarlo:

¹⁷⁷⁷ CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 91.

¹⁷⁷⁸ Véase CASTRO, M^a Antonio. *Crisis del Arte Sacro contemporáneo: la ruptura con la belleza en el arte del siglo XX*, en *Arte Sacro: un proyecto actual*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 209-216.

¹⁷⁷⁹ De la misma forma opinan autores como Torbado: “Por estar entre los hombres y tener encomendada una misión sociopastoral, la Iglesia necesita completar el arte actual, apropiárselo como forma específica de expresión. Consciente de esta necesidad, y tras una grave crisis del arte religioso, la Iglesia Católica elabora su propio arte, adecua el arte individual, lo aprovecha”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (I). La crisis del arte sacro, es crisis religiosa del hombre*. Op. cit., p. 13.

¹⁷⁸⁰ Monseñor Egan-Kapellari, obispo austriaco, recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La nueva sensibilidad y el arte sacro*. Op. cit., p. 81.

¹⁷⁸¹ AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de arte sacro*. Op. cit., p. 46.

“Antifiguras de hombre, fantasmas de pesadilla, espectros alucinantes como esqueletos vivos de Auschwitz y de Hiroshima, inaguantables para sensibilidades de acicalada misa dominguera: tales son muchos de los Cristos que salen de los talleres artísticos de hoy”.¹⁷⁸²

Además, existen otras nuevas características que se asumen en el siglo XX para representar a Dios: se humaniza lo divino, hay una sensibilidad para evocar lo trascendente, existe el respeto a la materia y la marginación de las formas de la realidad natural, resurgiendo una preferencia por el símbolo¹⁷⁸³.

Por otro lado, a partir de la posguerra, las artes plásticas valoran de una manera muy acusada el respeto por la materia, y su ebullición en los años 50 y 60 podría tener una intención crítica y moral contra la sociedad abrumada por la tecnología.¹⁷⁸⁴ Así surge, como una de las características de la iconografía moderna la revalorización de dicha materia¹⁷⁸⁵, lo cual no viene mal para un arte sagrado; de esta forma, si se quiere abordar temas nobles del cristianismo el artista puede exhibir la riqueza del material empleado. Según López Quintás, la mejor manera de representar el arte religioso es transfigurando la materia corpórea, no anularla: “... Una buena representación artística debe ser fiel, en alguna manera, a las formas naturales, de modo que, al verlas, capte uno el sentido profundo que tal obra quiere comunicar. El secreto del buen arte trascendente no consiste en prescindir de la materia, sino en cargarla de sentido hasta los bordes”.¹⁷⁸⁶ Interesante ve también Plazaola esta revitalización de la materia en detrimento de lo icónico, y se pregunta si esto es posible dentro de un arte cristiano, cuando nos dice:

“Concretamente, se trata de un desafío lanzado a la iconografía cristiana, ya que ésta, por definición, parece implicar una superación del dato simplemente material. El icono es un signo de lo divino precisamente por aquello que se presenta como forma sublimadora de la materia. La renuncia al icono a favor de la infraestructura material es una recuperación de la antigua tensión, vieja de dos milenios, entre la imagen y el símbolo (...) La fe cristiana. La fe en un Dios nacido de mujer, ¿hasta qué punto permite expresarse sin la mediación del icono figurativo?. Ahora piden entrar en el santuario cristiano esculturas y relieves que parecen fundirse e identificarse con el muro, con la cerámica, con el cemento, con el tejido leñoso de un árbol; pinturas cuyas pigmentaciones cromáticas se funden con la madera, la arpillera, el cartón, pretendiendo que, ante la mirada atónita del creyente, de ese drama de la materia misma surjan símbolos del drama de la Pasión o de los esplendores de la Resurrección. ¿Es posible?”.¹⁷⁸⁷

De la misma opinión es Pérez Gutiérrez, el cual ve muy bien para el arte religioso la valoración de la materia que hace el arte contemporáneo, pues esto puede conllevar nuevas maneras de expresión muy cercanas a lo *trascendente*, quitando protagonismo al hecho un tanto malévolo y equivocado de la riqueza de una obra por la nobleza de los materiales empleados:

¹⁷⁸² PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte contemporáneo*. Op. cit., p. 36.

¹⁷⁸³ Cfr. *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁸⁴ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., pp. 977-978.

¹⁷⁸⁵ Como dice Plazaola: “Exhibir, en una primera fase, la naturaleza del material empleado, emplearlo luego como medio y recurso para la expresión, y finalmente convertirlo en objeto mismo de la acción creativa, ha sido el *iter* seguido por la vanguardia del arte occidental”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. Op. cit., p. 94.

¹⁷⁸⁶ LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro*. Op. cit., p. 128.

¹⁷⁸⁷ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *William Congdon. Su pintura religiosa*. *Ars Sacra* nº 1. Madrid, abril de 1997, pp. 43-45.

“... Está claro en esta valoración de los materiales, en este *interés por la textura o profundidad hacia lo informe*, la oferta de una tentadora manipulación teológica: los elementos materiales, por sí mismos, como tales, ascienden a categoría expresiva. Adquieren *sentido*, y todo sentido está en vísperas de serlo teológico. Lo que significa, en el terreno más elemental e inmediato de un nuevo modelo de calcular la obra de arte religioso, la superación de toda discriminación de los materiales concretos, la huida a la asfixia académica de los oros y los mármoles”.¹⁷⁸⁸

Así pues, los materiales de un templo pueden ser muy variados, sin importar su riqueza, aunque si se debe tener en cuenta que no conviene que sean ostentosos, ni que hagan gala de boato o grandeza. Basta con que sean dignos, y su monumentalidad se exprese en su contenido.¹⁷⁸⁹

Por su parte, la Iglesia reconoce hoy el valor de la cultura corporal y de la materia. La existencia de un lenguaje humilde y sincero en el arte se encuentra próxima a la esencia de la materia con la que se trabaja, y el arte sacro actual deja también esa materia al descubierto y, sin embargo, no deja por ello de sugerirnos un mundo sacro, un mundo espiritual. La evocación suele surgir por parte del símbolo y lo espiritual por parte de la materia, con lo que se asume un nuevo compromiso entre el símbolo y la materia.¹⁷⁹⁰ Sin embargo hay que tener precaución, pues a veces llega tan alto el ennoblecimiento de la materia, que pueden dejar de interesar el contenido e, incluso, la forma, lo cual puede poner en duda la posibilidad de crear imágenes trascendentes partiendo de estas premisas.

Por otro lado, conviene fijarse en cómo influyeron todas estas opiniones en nuestro país, y cómo se desarrolló el arte sacro bajo estas influencias. En primer lugar, hay que decir que las normas conciliares se recogieron de forma desigual: si la parte emisora era más conservadora, se seguía condenando el arte contemporáneo, y negando la posibilidad de su participación en un arte sacro de calidad; por otro lado, existía un planteamiento más liberal y con ganas de cambiar el estado del arte religioso de entonces, con una participación activa muy entusiasta dentro de este proyecto. La Iglesia española, por su parte, dictó unas Normas en 1964 para aplicar correctamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia redactada en el Vaticano II, en las cuales se hace hincapié, entre otros consejos, en la presencia del arte contemporáneo en las diversas partes del templo¹⁷⁹¹. También nació la Junta Nacional de Arte Sacro, la cual celebró la II Semana de Arte Sacro en 1964, en León, donde se aportaron interesantes ponencias sobre el arte sagrado del momento¹⁷⁹². De todas formas, la nueva distribución del

¹⁷⁸⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 162.

¹⁷⁸⁹ Esta es la opinión de Inza cuando dice: “Al tratar, pues, de los materiales para un edificio-iglesia, es a mi juicio totalmente necesario y justo que éstos sean dignos, y si además son ricos, mejor. Siempre y cuando no se supedite la magnificencia de la iglesia a la riqueza de los materiales que la constituyen, sino, por le contrario, que dicha magnificencia y hermosura tenga su apoyatura fundamental en al perfecta solución arquitectónica”. INZA, Francisco de. *Coloquios sobre iglesias*. Op. cit., p. 36.

¹⁷⁹⁰ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte contemporáneo*. Op. cit., pp. 36-40.

¹⁷⁹¹ Como muestra de este planteamiento, valga recordar la Norma 13 (apartado c): “Las Iglesias y oratorios, los objetos sagrados en general y las vestiduras sagradas, ofrecerán un aspecto de auténtico arte cristiano, sin excluir el arte moderno”. Recogido en ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., p. 59.

¹⁷⁹² La I Semana se celebró en la misma ciudad en 1958. Los aspectos más interesantes de las ponencias de estos congresos se pueden ver repartidas en esta tesis doctoral, relacionadas según su temática. Hay que decir que esta Junta también celebró en 1964 el VI Congreso Eucarístico Nacional.

espacio en el desarrollo de la Liturgia conllevó un nuevo planteamiento para los artistas que participaron en este tipo de arte¹⁷⁹³. Este planteamiento provocó que muchos vieran con recelo el empleo de la pintura del momento para decorar el templo, prefiriendo en su lugar otras técnicas artesanales, como la vidriera, que estaban más en la línea de lo que la Iglesia deseaba¹⁷⁹⁴.

Como consecuencia de estas innovaciones, en los años 60 surgió en el panorama del arte joven español un gran número de artistas que aceptaron encargos de obras sacras, actividad que algunos ya habían experimentado en la época preconiliar. Dentro de esta veta se puede destacar a varios artistas: Joaquín Vaquero Turcios, que con un lenguaje sobrio y valiente llega a ganar un premio en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo en 1958 con una obra titulada “Jesucristo en la Cena”, y que más tarde sorprendería con grandes obras, como el expresionista Vía Crucis de los Sagrados Corazones (1961), o la decoración abstracta del baptisterio de la parroquia de San Francisco Javier (1970)¹⁷⁹⁵; Xavier Egaña, que triunfa pintando ocho paños en el camarín de la basílica de Aránzazu, reflejando la angustia y tragedia de la condición humana, con un lenguaje expresionista y picasiano; José María Subirachs, que sobresale con sus “Cristos”, los cuales recuerdan a los torturados redentores del medievo, o con el halo sacral que desprenden los apóstoles de la fachada de la iglesia Virgen del Camino de León; Pablo Serrano, que nos presenta unos “Cristos” muy dramáticos o unos santos llameantes, con gran expresión y rigor geométrico; Venancio Blanco, que demuestra un gran esfuerzo por mantener un rigor formal y un respeto absoluto a la materia con su “Nazareno” o “San Francisco”; Lucio Muñoz, que realiza el mural del ábside de Aránzazu (1962), sustituyendo al malogrado Carlos Lara, convirtiéndose en una de las obras más importantes en el panorama del arte sacro español, creando un ambiente de sacralidad y grandeza e inspirado en el abrupto paisaje de la región, siguiendo una línea de abstracción cuasi-informalista, en la sintonía de su obra profana.¹⁷⁹⁶

Aparte de estos artistas, sobresale también una línea más purista, que venía influenciada por el cubismo, el cual produjo una desarticulación de las formas corporales y su posterior reestructuración plástica. Este purismo formal se podría decir

¹⁷⁹³ Díaz Quirós nos describe esta situación: “El nuevo papel concedido a la Liturgia de la Palabra, la concepción de los fieles y su necesidad de participación activa, el cambio de orientación del celebrante en el desarrollo de la eucaristía, la reorientación del culto sacramental, así como el de las devociones que pudieran llamarse populares, lanza nuevos retos a los artistas y les lleva a plantearse soluciones eficaces al espacio de lo sacro, a la disposición de los elementos clave en la articulación del presbiterio: altar, ambón, sede y sagrario...”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 459.

¹⁷⁹⁴¹⁷⁹⁴ Torbado nos describe la situación del momento: “La crisis se centró principalmente en la pintura, arte que tiene hoy en día pocas posibilidades religiosas, a no ser en vidrieras o mosaicos. El cuadro es un elemento decorativo cada vez más alejado del recinto sagrado”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (1). La crisis del arte sacro, es crisis religiosa del hombre*. Op. cit., p. 13.

¹⁷⁹⁵ Torbado hace un análisis de su obra: “... destaca en la figuración religiosa, dentro de los postulados y exigencias más actuales de las corrientes artísticas. Una vida interior ferviente se plasma con gran vigor y relieve escultural en todas sus pinturas murales o lienzos y en sus dibujos religiosos”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (4). La pintura se hace vidriera*. Signo, nº 1266. Madrid, 1964, p. 13.

¹⁷⁹⁶ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit. Otros muchos autores, como Torbado, ven esta obra como una gran solución renovadora del arte sacro español: “Todas las exigencias de un templo católico, de una iglesia franciscana, de una arquitectura bien definida en un paisaje montañoso de naturaleza muy peculiar, y del momento actual fueron resueltas por Lucio Muñoz, pintor de historial no figurativo. La solución, equilibrada y discreta, concreta y recoge la atención en lo primordial, centrándola en la Virgen diminuta y acompañada de la grandiosidad de la naturaleza circundante y la austeridad de los materiales del templo. Se trata, sobre todo, de una gran ambientación. Es una obra valiente y difícil, nueva, magnífica y asequible”. TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (4). La pintura se hace vidriera*. Op. cit., p. 13.

que era la antesala del arte no figurativo. En España esta tendencia empezó a desarrollarse por algunos artistas en el periodo inmediato a la posguerra, como pueden ser: José Luis Sánchez, escultor con cierta serenidad clásica; Eudaldo Serra, que plantea un lenguaje con mayor tensión formal y menos figurativismo; Jorge Oteiza, con sus apóstoles de Aránzazu y la “Madonna” de la Escuela Técnica de Buitrago; y otros como Cristino Mallo, Susana C. Polac, etc.

Con relación a las exposiciones de Arte Sacro, conviene recordar la Exposición Nacional de Arte Sacro “Eucaristía y Altar”, celebrada en León en 1964. Actualmente se llevan años celebrando las exposiciones tituladas las “Edades del Hombre”, que intentan exponer el patrimonio de la Iglesia en las provincias de la comunidad de Castilla y León, pero, desgraciadamente, el arte sacro vanguardista del siglo XX se deja de lado.

En cuanto al mundo editorial, hay que hacer mención al nacimiento de la revista ARA (Arte Religioso Actual), que fue fundada en 1964 por el padre Aguilar. En esta revista se expresarán durante esta época las ideas más innovadoras y vanguardistas con relación al arte sacro, así como también se presentaron las propuestas y acciones plásticas más interesantes y en convivencia con la modernidad, tanto en el ámbito nacional como extranjero. Actualmente existe la revista ARS SACRA, nacida en 1996, y que trata de informar de todos los movimientos, tanto a escala nacional como internacional, que se producen referentes al arte sagrado.

3.1.3. La indispensable formación del clero

Uno de los factores decisivos, entre otros, de la decadencia del arte sacro que se viene arrastrando durante todo el siglo XX es la poca formación de los integrantes de la Iglesia en materia de arte, sobre todo arte contemporáneo. Y lo malo no es la falta de formación, sino que una perezosa Iglesia no se preocupaba por poner remedio a esta grave falta de competencia del clero, cuestiones que ya tratamos en la primera etapa de arte sacro, y las cuales son las principales culpables de que en España estemos un poco más retrasados, como en muchos otros campos, que en otros sitios de Europa respecto al arte sacro. De ahí que Rivas opine que “... en muchas ocasiones, la pereza intelectual, una parca formación artística en el clero, la escasa familiaridad con los temas eclesiásticos entre los artistas, la poca coordinación entre profesionales relacionados con el arte sacro, y otros numerosos factores, han contribuido a deteriorar el interés por el arte sacro, dejando a España muy lejos de Italia, Francia o Alemania. En estos países el impulso del arte sacro es notorio: conferencias, cursos, ferias... En nuestro país se empieza a salir lentamente del estancamiento que se viene arrastrando desde los años 60”¹⁷⁹⁷.

Intentando poner remedio a esta situación, ya en 1958 una de las Normas que publicó la Iglesia española referentes al arte sacro animaba a “promover la formación y sentido artístico en el seminario, clero y fieles, mediante conferencias, exposiciones y publicaciones idóneas”¹⁷⁹⁸. Más tarde, en el artículo 129 de la referida Constitución para

¹⁷⁹⁷ RIVAS, Dora. *Algo más que arte*. Alfa y Omega nº 173 (revista electrónica). Madrid, 8-VII-1999, p. 2.

¹⁷⁹⁸ Normas Directivas de Arte Sacro, nº 34, apartado a-5. I Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1958. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 77.

la “Sagrada Liturgia”(1964), destaca la preocupación por formar al clero para que “puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras”¹⁷⁹⁹.

También en España, en 1964, se dictan nuevas normas, a raíz de las publicadas por la Santa Sede, que hacen hincapié en la necesidad de una formación estética: “Sería conveniente la organización de cursos de formación artística especializada, complementaria de la formación general en Seminarios y Centros de Estudios eclesiásticos y necesaria para la formación y conservación de Museos y de la Inspección de la riqueza artística e histórica de la Diócesis y ordenación y conservación de la misma. Estos cursos podrían establecerse de acuerdo con los organismos estatales interesados en la conservación del Tesoro de Arte Sacro de la Iglesia”¹⁸⁰⁰. En definitiva, la Iglesia exige que haya miembros en su seno que tengan la preparación personal y profesional suficiente para poder acercar a los artistas al arte sacro y que se interesen por éste, así como guiarlos en sus obras para que tengan el fin apropiado. Por ello, se hace imprescindible que el clero esté formado estéticamente:

“Sin formación artística, y sin el conocimiento de las ideas y sentimientos del mundo estético, no se puede tener el espíritu abierto a la universalidad necesaria para la comprensión y el diálogo... El diálogo del sacerdote con el artista debe desarrollarse en el plano de una cultura que comprenda no sólo lo religioso sino lo bello con el conocimiento de la historia de la Iglesia en su eterna amistad con el arte”¹⁸⁰¹.

Así, una de las ideas principales que surge en esta etapa posconciliar es la de crear Escuelas de Arte Sacro¹⁸⁰², para que puedan salir de ella artistas preparados y concienciados con la materia, además de contar con los Institutos y las Comisiones de Arte Sacro, lo cual puede garantizar el contacto del mundo del arte con el mensaje de la Iglesia¹⁸⁰³; se empieza a considerar imprescindible, pues, la creación de Escuelas para la enseñanza del arte sacro, cuestión que no pasó por alto el Concilio Vaticano II¹⁸⁰⁴. De

¹⁷⁹⁹ En concreto, el artículo 129 dice así: “Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y la evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras”. AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., pp. 57-58.

¹⁸⁰⁰ Normas de Orientación sobre Arte Sacro, nº 11. II Semana Nacional de Arte Sacro. León, 1964. Recogido en FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Op. cit., p. 79.

¹⁸⁰¹ ALMARCHA FERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Op. cit., p. 71.

¹⁸⁰² Esta preocupación por la enseñanza del arte sacro viene implícita en artículo 128 de la Sagrada Constitución: “Los obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu sagrado y de la sagrada liturgia. Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas...”. AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 56.

¹⁸⁰³ Con relación a la existencia de estas instituciones, Oñatibia piensa que “en una pastoral altamente especializada como es la pastoral de los artistas se necesitan también agentes especialmente capacitados. Aquí entra de lleno la misión de los Institutos de Arte Sacro, pero sin olvidar la contribución que pueden aportar las Comisiones de Arte Sacro, tanto nacionales como diocesanas, en forma de programas de formación, cursos, congresos, semanas, seminarios, encuentros... El asegurar el contacto permanente de los artistas con el mensaje cristiano que habrán de expresar con su arte debería ser uno de los objetivos principales de estos organismos pastorales”. OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., pp. 50-51.

¹⁸⁰⁴ “Las halagüeñas perspectivas de que el episcopado territorial erigiese, con estrategia bien buscada, algunas escuelas y academias de arte sagrado, donde con seriedad, competencia y reconocimiento jurídico-académico se completase la formación religiosa y litúrgica de verdaderos expertos, produciría

esta manera, Wattenberg nos dice que “se hace preciso en el arte moderno, no sólo la calidad que toda obra de arte sacro debe poseer, sino un contenido adecuado con el nivel intelectual presente y los procedimientos técnicos del arte de nuestros días para expresar las ideas. En principio la creación de escuelas de arte sacro y la especialización de artistas en ella, en proximidad a los grandes centros de investigación artística de estudios teológicos y de museos dedicados a la imaginaria, es la medida prudente para establecer la digna orientación religiosa”¹⁸⁰⁵. También sería positivo que en estas escuelas estudiara gente de la Iglesia, y que el clero que tuviera aptitudes se formara específicamente en el terreno de las artes para poder prestar mejor servicio de orientación a los artistas sacros, y hacerlo con conocimiento de causa:

“... Aquellos eclesiásticos que hubieran demostrado especiales aptitudes y afición a las enseñanzas técnicas debieran continuar en ellas su formación y ejercicio (...) Más que nunca necesita la Iglesia especialistas, tanto para la conservación y restauración del arte antiguo, como en la orientación y ejecución del arte nuevo. Todo ello exige una formación especializada, que no es impropia de quienes desean servir más de cerca de la Iglesia.”¹⁸⁰⁶

Dentro esta línea, también sería muy factible que el clero, además de recibir una formación estética, tuviera una visión crítica del arte de su tiempo. Por esto nos dice Alomar que, “... en los seminarios y casa de formación debe procurarse, conforme se establece en la Constitución de Sagrada Liturgia (nº 129), una formación especial de los clérigos en la cual se enseñe, no a ser artista, cosa que aun en el caso de que fuera posible, no sería recomendable, sino a tener cierto criterio artístico, y se le prepare en vista a las actitudes y a las responsabilidades que le corresponderían en el ejercicio de su ministerio”¹⁸⁰⁷. Es imprescindible pues, que para que la Iglesia acepte el arte contemporáneo la persona encargada esté preparada estéticamente y técnicamente, y que conozca la cultura y el arte de nuestro tiempo, y lo que pueda aportar a la comunidad cristiana que se encuentra a su cargo; muchos son los que piensan que el sacerdote tiene la obligación, incluso, de estar preparado estéticamente para tener formado correctamente su gusto artístico, y así afrontar los problemas derivado del arte sacro¹⁸⁰⁸. Por tanto, es de una gran importancia que la gente que se encarga de las labores artísticas dentro de la Iglesia tenga una profunda preparación, no sólo para discernir lo conveniente de una determinada obra en un templo, sino también para sensibilizar y educar a la comunidad que le rodea:

“... Para lograr que este arte sacro sea de verdad un servicio a la fe, una primera cosa es trabajar por crear una sensibilización. Quizá todavía no ha llegado a todos y a todos los ambientes con la claridad y la intensidad que fuera de desear esta sensibilización.

ventajas insospechadas para la inserción en el campo cristiano y al servicio de la Iglesia de promociones de artistas que, hechuras de la época y del ambiente, interpretasen la enseñanza y la vida cristiana a los hombres de hoy”. RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 594.

¹⁸⁰⁵ WATTENBERG, Federico. *Las imágenes de culto y el pueblo cristiano*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 298-299.

¹⁸⁰⁶ AGUILAR, José Manuel de. *El arte sacro y la formación de los artistas*. Op. cit., p. 398.

¹⁸⁰⁷ ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *El arte sacro y la formación de los artistas*. Op. cit., p. 390.

¹⁸⁰⁸ Así piensa el sacerdote Camprubí al decir: “Hablando de arte sagrado, es natural que el primero que ha de tener un gusto refinado es el sacerdote. Lo exige su vocación – el sacerdote no es un funcionario asalariado – y su ministerio: el arte favorece la convicción y la fe. Además, el tener un gusto artístico y un sano criterio le capacita para orientarse y orientar el laberíntico período histórico que atravesamos, y que espera su autorizada palabra”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 180.

Pudiéramos hablar de una primera acción pastoral, la más básica y fundamental. La comunidad católica se ha de sensibilizar mucho más acerca de su patrimonio sacro (...) Hemos de presentarlo y poner en claro la función social y eclesial que está llamado a desempeñar (...) el personal dedicado a estos servicios, a guardar todos estos bienes culturales, ha de prestar a su trabajo una gran ilusión, una gran dedicación responsable, por supuesto sustentada por una competencia lo más amplia posible y mejor (...) No se trata de saber historia y arte; se trata de saber, cada vez más, iconografía cristiana y la correcta interpretación de los signos. Este estudio es de un modo especialmente urgente en caso de formación (Escuelas, Seminarios, etc.)”.¹⁸⁰⁹

Así pues, también se deduce que sería muy positivo que en los seminarios se enseñase, además de Historia del Arte, una asignatura genérica de artes plásticas, lo cual no se hace, pero daría sin duda una nueva dimensión a los sacerdotes respecto al arte moderno¹⁸¹⁰. Como nos dice Cantó, “rellenar ese hueco sería tener una presencia testimonial dentro de la sociedad contemporánea, cada día más aficionada al arte, y participar en uno de los principales lenguaje que las masas van adquiriendo. Los políticos y la sociedad han dado un giro de ciento ochenta grados respecto al cultivo de las artes plásticas. Dedicarse a las Bellas Artes es ofrecer otra imagen del sacerdote y del religioso, estar dentro de la actualidad sin renunciar a las esencias permanentes”¹⁸¹¹. Además, la enseñanza del arte, y sus procedimientos de creación en el clero podría servir para captar la atención de una población moderna, y retomaría métodos ya usados en otras épocas por la Iglesia¹⁸¹². En definitiva, el clero, además de tener un conocimiento de la Historia del Arte, debería cultivar también el gusto estético:

“... No basta tener una formación cultural de la Historia del Arte, es igualmente necesario al clero, hoy como nunca, y en virtud de su propia misión sagrada de servicio a Dios – igualmente Verdad, Bondad que Belleza – el tener un gusto estético bien formado. *Sería de*

¹⁸⁰⁹ SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una relación*. Op. cit., pp. 108-109.

¹⁸¹⁰ Las excelencias de esta postura quedan reflejadas por Rivera al decir: “En la formación humanística hay una disciplina generalmente olvidada. Para que el sacerdote pueda presentar sus orientaciones a los artistas colaboradores, es de suma conveniencia que sepa exteriorizar sus proyectos por medio del diseño. El dibujo, que es asignatura incluida en todos los planes de formación media, no aparece ordinariamente en el de los seminarios. El sacerdote sale del seminario sin haber aprendido los más elementales principios del dibujo. Si a una somera iniciación en los cursos humanísticos se superpusiera en los cursos de filosofía la preparación histórico-artística con una ligera lecciones sobre las técnicas artísticas, sobre todo arquitectónicas, y en teología se completase la formación con la historia del arte sacro, ya en su época arqueológica, ya también en su desarrollo posterior, y cómo las circunstancias dogmáticas y espirituales de las diversas generaciones cristianas han influido poderosamente en la aparición de estilos, devociones, advocaciones, etc., podría conseguirse una formación suficiente para la custodia y conservación del tesoro artístico sacro que va a encomendársele y tener mentalidad propia e independiente para proyectar los lugares del culto, que en muchas ocasiones se verá precisado a realizar, sin caer en manos de mercaderes y comerciantes que buscan la colocación de sus productos, muchas veces desacralizados”. RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 603.

¹⁸¹¹ CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Op. cit., p. 85.

¹⁸¹² El mismo Cantó dice: “Establecer talleres de pintura en los seminarios sería reflotar un antigua tradición eclesiástica. Despertar en los alumnos la vocación a la pintura significa mantener viva una vieja tradición cristiana. El potenciar al máximo esa tradición/vocación (de minorías, pero de valor positivo y de actualidad) equivale a conectar con los signos de los tiempos, a servir al hombre de hoy con unos medios que cada día tienen mayor audiencia. Al ciudadano de la década postrera del segundo milenio lo están amasando a prisas con el mensaje audiovisual. Realidad tangible que invita a despertar la vocación a la Bellas Artes en las futuras generaciones de sacerdotes. Dedicarse al cultivo de la plástica es un estilo de servicio pastoral perfectamente acorde con la idiosincrasia del hombre moderno”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 50.

*desear – decía Pío XI – que todos los sacerdotes procurasen tener aquel tanto de cultura artística que les procurase a ellos también la alegría, el placer altísimo y saludable de gustar enteramente de lo que hacen en el ejercicio de su misterio”.*¹⁸¹³

Una cosa está clara, y es que por lo menos si el clérigo no tiene su gusto suficientemente formado, debe estar asesorado por personas expertas en arte a la hora de buscar al artista idóneo para una determinada obra sacra¹⁸¹⁴; es decir, se pide que el clérigo, aunque no sepa de arte, tenga un espíritu libre de prejuicios y consciente de sus limitaciones, por lo cual no conviene que haga prevalecer su criterio al respecto, sino que es mejor estar dispuesto a aceptar los consejos de las personas expertas¹⁸¹⁵. Pero también, a pesar de que el sacerdote crea estar suficientemente formado, “... no debe fiarse de sí mismo, deberá requerir, en todo caso, el asesoramiento del experto”¹⁸¹⁶. De todas formas, no son pocos los que, desde dentro de la Iglesia, empiezan a pensar en la obligación que tiene el sacerdote de conocer todo lo posible con relación al arte sacro y, por supuesto, las últimas tendencias plásticas dentro de este campo¹⁸¹⁷. Además, la formación es imprescindible para transmitir y apreciar correctamente tanto los elementos que participan de la vida cristiana como de la liturgia:

“Comprendamos que el deseo de una liturgia más viva, una apreciación más fina de la teología y la escritura, una mayor conciencia de la profundidad espiritual, y de las posibilidades contemplativas de la vida cristiana piden la ayuda que puede proporcionar una formación sana y espiritual en el arte sacro”.¹⁸¹⁸

Por último, según nos dice Camprubí, podríamos resumir los fines de la enseñanza del Arte Sacro en tres puntos: adquirir cultura artística y gusto por lo bello, tener conocimiento tanto del espíritu de tradición eclesial como de las normas actuales sobre

¹⁸¹³ CAMPRUBÍ, Francisco. *El arte sacro en el plan de estudios de los Seminarios y Casas de Religiosos de formación*. Op. cit., p. 405.

¹⁸¹⁴ Esta idea se desprende de las palabras de Oñatibia cuando dice: “En la base de la pirámide de las responsabilidades personales sobre la cuestión que nos ocupa está la formación artística. El Concilio la pide para el clero y desea personas e instituciones dedicadas a esta labor. Es posible que estas medidas contribuyan a disminuir el caso demasiado frecuente del sacerdote que se cree competente para actuar solo, cuando su formación no rebasa los límites de un diletante”. OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 66.

¹⁸¹⁵ Es interesante resaltar el texto que Valverde escribe con relación a este aspecto: “... Aun suponiendo – y es muy dudoso – que para ser cura hay que ser *hombre culto*, tampoco eso supone que haya que ser aficionado al arte (...) Nunca insistiremos bastante contra este perjuicio de la obligatoriedad de la educación – digo, la instrucción – artística, que es un prejuicio derivado del concepto vigente de cultura como homogeneización de todo lo hecho por el hombre, reducido a valores conceptuales, y como obligada planificación de sus potencias humanas (...) si no te divierte la pintura moderna – y la pintura en general – no tengas el menor remordimiento de conciencia cultural por quedar al margen de esa experiencia. A quien no le gusta, no se le dirá que se pierde nada. Pero después, cuando se habla de arte, si tu caso es ése, no condenarás en bloque lo moderno como producto de degeneración moral y esas cosas que tanto se oyen; te abstendrás, limitándote a tu misión de orientación humana (...) Lo que tú tienes que plantearte, ante el arte, es precisamente la distinción entre la sensibilidad personal y tu ética de cliente y patrono – aunque sea en mínima escala – del arte: qué es lo que puede y debe pedir el cura al artista, aparte de las inevitables preferencias del gusto”. VALVERDE, José M^a. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Op. cit., pp. 81-82.

¹⁸¹⁶ ALOMAR ESTEVE, Gabriel. Op. cit., p. 382.

¹⁸¹⁷ Así piensa el padre Arenas al decir: “... no sólo tiene derecho, sino deber de *estar al tanto* en algunos otros problemas artísticos y literarios que pueden rozar con su ministerio (...) el sacerdote debe sentir una preocupación casi profesional, por razones pastorales, en torno al arte sacro”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., pp. 93-95.

¹⁸¹⁸ MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Op. cit., p. 18.

Arte Sacro de la Iglesia, para poder orientar a los artistas en su quehacer¹⁸¹⁹, y custodiar convenientemente los tesoros artísticos de la Iglesia¹⁸²⁰. Para la consecución de estos objetivos se hace necesario que la educación de los clérigos se oriente principalmente en dos direcciones: por un lado, una sólida formación sobre la historia y la evolución del arte sacro; por otro, el conocimiento de los principios de una obra sacra, tanto si pertenece al pasado, pues puede influir en una adecuada conservación del patrimonio, como si se encuentra ubicada en el presente o, incluso, en el futuro, lo cual contribuiría de forma positiva en la orientación de los artistas¹⁸²¹.

Sin embargo, hay que reconocer que en la actualidad queda mucho por hacer, ya que siguen existiendo muchos problemas para que una obra contemporánea entre en un templo. Incluso algunos integrantes del clero que ahondan en el problema e intentan ponerle solución mediante la incorporación de dichas obras en algunas iglesias sufren, de algún modo, la marginación del resto de los eclesiásticos. Todavía, hoy en día, queda mucho camino por recorrer, y aunque existen muchas personas interesadas en la resolución positiva del problema, la verdad es que entre el clero y el arte contemporáneo sigue existiendo demasiada distancia por culpa de la ignorancia.¹⁸²²

3.1.4. Dualidad figuración-abstracción

Dentro de la renovación del arte sacro, y también en la etapa preconiliar, se han entablado siempre extensos debates y grandes polémicas en clarificar si el arte abstracto es útil para la Iglesia, y si puede servir mejor en sus finalidades que el arte figurativo. Incluso en el Concilio se mantuvo la polémica para aceptar abiertamente el arte abstracto, pues al igual que se veían ventajas y bondades, también se detectaban inconvenientes y defectos¹⁸²³. Varias son las opiniones que se han vertido sobre este

¹⁸¹⁹ Esta labor de orientación del clérigo al artista se empezó a juzgar como fundamental dentro de la Iglesia, por lo que alguna autoridad, como el obispo Iguacén, dictó algunas normas al respecto: “Los sacerdotes necesitan tener una adecuada y suficiente formación en esta materia, ya que a ellos corresponde orientar a artistas y artesanos con criterios religiosos; tienen un papel importante en la elección de artistas y en la selección de nuevos elementos; para lo cual es preciso conocimientos y prudencia (...) Esta necesaria preparación, que debe comenzar ya en el seminario, ha de ponerles en condiciones del *saber apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y poder orientar a los artistas en la ejecución de sus obras*”. IGUACÉN, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro*, en *Arte y celebración*. Op. cit., p. 148.

¹⁸²⁰ CAMPRUBÍ, Francisco. *El arte sacro en el plan de estudios de los Seminarios y Casas de Religiosos de formación*. Op. cit., p. 406.

¹⁸²¹ Cfr. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., p. 57.

¹⁸²² Tal es la opinión de Schmied cuando dice que “la mayoría de eclesiásticos no pueden con el arte moderno – o tienen miedo de que sus comunidades, sus fieles, no puedan con él – y evitan su contacto. Excepciones sólo hay en casos particulares de sacerdotes que, sin embargo, precisamente por su comprensión respecto al arte moderno, se ven postergados a una posición marginal dentro de la jerarquía eclesiástica”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 25

¹⁸²³ En concreto el capítulo 123 (el cual hace referencia a la aceptación de la Iglesia de todos los estilos artísticos, así como el arte de nuestro tiempo, con tal de que muestre el debido honor y reverencia) tuvo un amplio debate dentro del propio Concilio: “La dura polémica entablada entre el arte figurativo y el abstracto influía también entre los padres conciliares cuando se discutía este capítulo. Nadie negaba su posibilidad de aceptación para el servicio de la Iglesia, y, de hecho, son muchas ya las obras a él debidas que están esparcidas por el mundo, uniendo su voz al concierto universal que los artistas han entonado siempre al Señor. Se reconoce en él intentos de autenticidad, de intimismo; sus veneros de espiritualidad, su preocupación por lo simbólico, cuyas interpretaciones pueden ser sumamente útiles para la religión cristiana, donde la simbología impera en la cruz y en los sacramentos. Pero se le reprochan las inexplicables deformaciones de la realidad, la ruptura de la armonía de la creación, la entronización de lo

tema, pero una cosa queda clara: la mayoría están de acuerdo en la necesidad de incorporar la abstracción en el templo, ya sea con las mismas funciones que tiene todo arte sacro, o con otras específicas¹⁸²⁴. La verdad es que ambos estilos han existido en el cristianismo desde sus orígenes¹⁸²⁵, y pueden complementarse entre sí, con la ayuda del artista, en el templo¹⁸²⁶. Hay que tener en cuenta que el uso de elementos formales abstractos se ha hecho durante toda la historia, teniendo en cada momento una función e interpretación. Por esto Aguilera Cerni nos dice:

“La perduración de *arte abstracto* tiene varios hitos principales: el signo – ama de la *magia plástica* rupestre –, el símbolo – instrumento de la *religión plástica* – y la ornamentación – complacencia en las formas, nexo entre arte e industria”¹⁸²⁷.

Según Aguilera, estas diferentes concepciones de lo abstracto predominan con un hito u otro según los momentos históricos, pero eso no hace que el arte abstracto pueda considerarse *novedoso*, pues es tan antiguo como el hombre, y se hace cambiante según su comportamiento social¹⁸²⁸.

Sin embargo, uno de los inconvenientes que encuentran muchas personas dentro del seno de la Iglesia es el problema para que los fieles penetren en la profundidad de este lenguaje artístico, es decir, la incomprensión por parte del pueblo¹⁸²⁹. Por esta razón, se muestran muy tajantes cuando piensan que no se debería aprobar la entrada en el templo de una obra abstracta hasta que ésta no sea entendida por el pueblo:

feo, la rebelión contra el orden establecido”. RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Op. cit., p. 586.

¹⁸²⁴ Con relación a este asunto, Plazaola nos dice que “hoy la Iglesia recomienda el uso de imágenes sagradas. Esta recomendación no invalida el empleo del arte no figurativo. Imagen y arte abstracto pueden servir al misterio de la epifanía del Señor en nuestra peregrinación sobre la tierra. Ambos se complementan. Ambos le han servido al cristianismo desde sus orígenes. Las dos artes más abstractas – la arquitectura y la música – han hallado su plena realización en el templo cristiano. No hay razón objetiva para impedir que también la pintura en sus diversas técnicas colabore como la hecho muchas veces en la misma línea del signo no figurativo a la creación de un clima de intimidad y de misterio que debe sentirse en el interior de nuestras iglesias”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., pp. 442-443.

¹⁸²⁵ Incluso en el primer tercio del siglo XX, año 1933, algunos historiadores pensaban engañosamente que la Iglesia siempre había apoyado el arte contemporáneo de cada época, igual que en ese momento: “El arte moderno, pues, en lo que tiene de más avanzado, y de más escandalizador – en lo irrepresentativo – no sólo está apoyado por jerarcas de la iglesia, sino que está por ellos presentado – con justísima razón – como un arte de todos los tiempos, como el arte por antonomasia; arte que requiere para ser aprehendido en su propia esencia divina una religiosidad de primitiva pureza”. ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado*. Op. cit., pp. 135-136.

¹⁸²⁶ “A los artistas corresponde la tarea de coordinar las partes figurativas o no, de establecer un orden que permita al creyente un desarrollo de su espíritu sin sobresaltos, desde la entrada al santuario hacia su Creador”. HENARD, Marc, recogido en PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 976.

¹⁸²⁷ AGUILERA CERNI, Vicente. Op. cit., p. 16.

¹⁸²⁸ Véase *Ibidem*, pp. 15-23.

¹⁸²⁹ Monseñor Marchisiano, actual presidente de la Pontificia Comisión del Patrimonio Cultural de la Iglesia, nos dice que el problema no es la calidad del arte contemporáneo, sino el hecho de que no sea figurativo: “Durante dos mil años la Iglesia ha recurrido al arte para transmitir su mensaje, para comunicar la fe. El arte moderno puede servir a la Iglesia si transmite un mensaje para quien lo vea. Si no, no sirve, aunque eso no quiere decir que no sea bello”. MARCHISANO, Francesco. ABC. Madrid, 19-2-2000, p. 47.

“... el arte abstracto no puede entrar en la casa de Dios hasta y tanto no se haya creado una sensibilidad popular capaz de leer con las yemas de los dedos los rasgos, ranuras y borrones de las obras llamadas abstractas”.¹⁸³⁰

Además, en la mayoría de las ocasiones, los fieles se aferran a formas conocidas, por lo que coartan la libertad del artista para crear algo nuevo, e incluso muchos llegan a pensar que el arte sacro debería tener siempre algún elemento figurativo para ayudar al espectador a especular sobre ese estado superior al que debe proyectarse toda obra de este tipo¹⁸³¹; es decir, muchos no ven adecuada la abstracción en el templo, pues dudan de su capacidad comunicativa para transmitir algún signo de la realidad celestial¹⁸³². Algunos autores piensan que el arte abstracto puede extrañar, incluso, a la gente más preparada, y por esta razón hay que tener precaución a la hora de introducirlo en los templos¹⁸³³.

Para superar este problema convendría conocer la manera que tiene la abstracción de buscar la belleza, llegando a ella a través de la esencia del objeto. No se trata de reproducir o imitar la naturaleza, sino en intuir y captar la trama de interrelaciones espaciales que se producen en ella, procurando un nivel de encuentro con lo profundo de la realidad, un nivel de encuentro con la belleza¹⁸³⁴. Pero esta capacidad para apreciar esa belleza no la posee la mayoría del pueblo; aquí volvemos a encontrarnos con uno de los problemas del arte abstracto, y no es otro que su difícil comunicación con los fieles¹⁸³⁵. Luego habría que realizar una enseñanza estética comunitaria, lo cual es una tarea ardua como se ha visto en el capítulo tercero de esta tesis doctoral, pero no por ello hay que dejarla en el olvido. Además, también hay que tener en cuenta que, como nos señala Aguilera Cerni, el arte sacro debe tener una función social respecto a la comunidad a la que se dirige, y el arte abstracto ha descuidado este aspecto en los últimos tiempos, por lo que puede haber un problema a la hora de integrar este estilo en las iglesias:

¹⁸³⁰ TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Op. cit., p. 101.

¹⁸³¹ Como nos dice el artista y sacerdote Oteiza, “... si nos ceñimos al arte sacro creemos que la obra deberá tener alguna figuración para que el espectador centre su reflexión sobre el tema que se haya querido proponer, que el artista no se haya quedado en la sola abstracción o en el trabajo sobre la materia, porque el enigma, por sí solo, no es garantía para el arte sacro”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*. Op. cit., p. 122.

¹⁸³² Así opina Goyeneche cuando escribe: “Tengo para mí que hay formas inadmisibles para el Arte Sagrado y que deben ser proscritas. Las formas expresables estéticamente van desde el reflejo de la realidad hasta el signo de la realidad, que no hay que confundir con la abstracción (...) La abstracción puede ser una proyección de la personalidad, pero me parece demasiado hermética para adquirir un valor de comunicación (...) El signo, en cambio, es la transformación de lo concreto en forma espiritual aguda, que no deforma la vida, sino que la convierte en esencial. Me parece que las obras de Arte Sagrado deben conservar un valor viviente y comunicativo”. GOYENECHÉ. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 109.

¹⁸³³ Esta es la idea que trasmite Díaz al decir: “La Iglesia con cautela y parsimonia ha aceptado en sus templos el arte abstracto. Pero existe un sector cualificado no sólo de fieles sencillos y devotos, sino también de selectos y doctos Sacerdotes y Religiosos, a quienes les causa asombro y admiración tales imágenes, que más que las miran, no aciertan a reconocer al santo que representan, sino lo ha escrito el autor en la peana...”. DÍAZ HERNÁNDEZ, Pedro. *Reflexiones místicas y artísticas inspiradas en San Juan de la Cruz*. Diario de Ávila. Ávila, 1991, pp. 44-45.

¹⁸³⁴ Véase CASTRO, M^a Antonio. *Crisis del Arte Sacro contemporáneo: la ruptura con la belleza en el arte del siglo XX*. Op. cit., pp. 209-216.

¹⁸³⁵ Este problema es apuntado por el padre Arenas al decir que “... la obra de arte religiosa, por estar al servicio de un culto con carácter comunitario y público, debe tener un mínimo de comunicabilidad. El arte abstracto se cierra en la esfera de lo personal, de lo subjetivo, sin que exista fácilmente un nexo entre las formas libremente creadas y la comprensibilidad de las mismas por parte de los fieles”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., p. 47.

“En el fondo, aquí aparece reiterada esa dualidad inherente a cualquier creación humana, en virtud de la cual la *obra* es hecha simultáneamente para los demás y para sí misma. Hay un impulso de comunicación y de aportación, pero también una tendencia hacia la formación de entes estructuralmente independientes, en posesión de un espíritu propio, autónomo y autosuficiente. El caso del moderno *arte abstracto* ha puesto mayor énfasis en el segundo aspecto porque - entre otras razones - la mecanización se impuso como una amenaza para la libre personalidad humana, provocando violentas reacciones individuales e individualistas, favorecidas por el aislamiento social del artista y por cuanto el arte tiene de actividad especializada y de fenómeno producido por la división del trabajo.”¹⁸³⁶

De todas formas hay que decir que todo arte puede ser incomprendido en su época, pero según pasa el tiempo es posible que sea comprendido por todos. Esto es posible, según Ramírez, si el artista posee tres características fundamentales: “... honestidad intelectual, sinceridad con su forma de ver y entender el arte, y maestría profesional...”¹⁸³⁷. Aunque también conviene recordar, como hace Quintás, que una imagen se hace poco inteligible por ser “superficial”, y no por ser figurativa o abstracta:

“Quede pues perfectamente en claro que la imagen no se hace opaca por ser *objetiva* (sensible, mensurable y objeto del dominio común) y *figurativa* (delimitada, concreta, atendida a un contenido y significación determinados), sino por ser *superficial* al carecer del relieve que adquiere cuando está subterrida orgánicamente por una realidad significativa. La solución no puede consistir, por tanto, en pasar *directamente* a lo a-formal, pues la mera eliminación de lo figurativo-banal no confiere al fenómeno expresivo la riqueza interna que requiere”.¹⁸³⁸

Incluso, también puede pensarse en que una imagen sacra y abstracta no tenga un fin primordialmente pedagógico o educativo, por lo que no necesariamente debe entenderse a primera vista.¹⁸³⁹ Según el obispo Muñoz, las finalidades del arte abstracto podrían ser dos, una negativa, y otra positiva: “1ª. Que el creyente pueda tomar la seña por el santo y al adorar el signo en vez de lo significado caiga en idolatría, robando a la Divinidad el culto que se le debe; 2ª. Que siendo Dios incorpóreo, irrepresentable por tanto plásticamente, el alma encuentre más limpia y libre la ruta hacia Él...”¹⁸⁴⁰.

Por otra parte, hay quien se cuestiona si el arte abstracto puede desempeñar correctamente sus funciones dentro de un templo, si tiene validez o no para representar los misterios religiosos. Por esto, Fernández Arenas nos dice que “el problema está en saber si el arte actual, dominado preferentemente por tendencias abstractas, es capaz de hacer imágenes representativas de los misterios cristianos”¹⁸⁴¹. Este autor, perteneciente a la Iglesia, ve cierta dificultad en que el arte abstracto pueda cumplir con un mínimo de

¹⁸³⁶ AGUILERA CERNI, Vicente. *El arte impugnado*. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1969, pp. 20-21.

¹⁸³⁷ RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Manolo Ortega. La pintura mural religiosa*. Op. cit., p. 38.

¹⁸³⁸ LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., p. 260.

¹⁸³⁹ Así piensa un miembro de la Iglesia como es el padre Valensín: “Cuando la obra de Arte Sagrado se propone decir alguna cosa, es menester que la diga claramente. Cuando en cambio, no se propone eso sino secundariamente o no tiene ningún papel instructivo y aún sin pretenderlo tiene alguna eficacia, nada impide recurrir al símbolo o a la abstracción”. Padre VALENSÍN. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., pp. 123-124.

¹⁸⁴⁰ MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 259.

¹⁸⁴¹ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *La imagen religiosa y la decoración del templo*. Op. cit., p. 287.

“objetividad” para expresar esos misterios, sin deformarlos¹⁸⁴². Y no sólo se detecta este problema, sino que también puede darse el caso de encontrar este arte un tanto frívolo y sin la necesaria profundidad para llegar a Dios¹⁸⁴³. Aunque otros autores opinan todo lo contrario, pensando que a través del arte abstracto podemos tener un contacto con la realidad más objetivo y profundo, aunque no lo parezca¹⁸⁴⁴. Y también existen los que creen que el arte no figurativo puede desempeñar el mismo papel que la figuración en la expresión de un misterio, lo esencial en una obra de arte sacro:

“No es de la contemplación de imágenes de lo que se trata, sino la contemplación de un misterio; de aquel mismo misterio que las imágenes, con su espectacularidad, han suplantado”.¹⁸⁴⁵

Además, el arte figurativo debe tender a expresarse con un halo de misterio, sufriendo algún tipo de abstracción en su realidad formal¹⁸⁴⁶. A esto hay que sumar que no sólo existe el problema de una interpretación subjetiva del misterio en el arte abstracto, sino también en el arte figurativo, sin que, en numerosas ocasiones, con el uso de ambos estilos se llegue a lo verdaderamente importante: la “presencialización de lo santo”¹⁸⁴⁷. En una línea parecida se expresa Quintás al considerar estéril el dilema

¹⁸⁴² Arenas opina que “... el arte sacro debe hacerse cargo de la objetividad de los misterios. No puede desfigurarlos en aras de cualquier experiencia o esteticismo. El arte sagrado impone, sobre el arte religioso y el arte en general, unas condiciones de objetividad que no pueden desatenderse. La sacralidad está definida por las notas de veracidad del misterio, por el acto de servicio cultural y por la admisión ritual por parte de la jerarquía eclesiástica (...) Esta objetividad en los misterios y la aptitud en el servicio del culto estaba salvada en las épocas anteriores en que el arte se mantenía sobre el fundamento de la figuración. Las nuevas tendencias del arte se proclaman no figurativas y ponen en peligro la objetividad representativa de lo santo y también la comunicabilidad de sus formas como lenguaje”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., p. 45.

¹⁸⁴³ El obispo Morillo piensa que el arte abstracto corre este peligro, “... puesto que, al fin, usa un lenguaje plástico propio de la vista y luego se lo niega; que ofrece algo a lo sentidos, color, forma, ritmo, accidentes, todo ello, y como nuestro modo humano de captar las cosas, la idea, es por raciocinio, por proceso abstractivo (es decir, eliminando accidentes, individuaciones, para quedarse sólo con lo substancial, la idea), correría el peligro de que al tratar de captar la obra abstracta, eliminando accidentes nos quedaríamos sin esencia, paralizados, confusos; en lo religioso, distraídos, fríos, lejanos de Dios”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Op. cit., p. 260.

¹⁸⁴⁴ Esta es la conclusión de Ramseyer al decir: “¿Habría que ver en el arte no figurativo, en el informal, y en todo esfuerzo por alcanzar no tanto las cosas mismas cuanto el alma de las cosas, más allá del objeto concreto, habrá que ver en ello, decimos, un intento por encontrar la inmutabilidad de una especie de reino de las esencias y de la pureza original? ¿Habría que interpretar la descomposición del objeto como una marcha hacia una objetividad real, más allá de lo subjetivo y de lo anecdótico?”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 161.

¹⁸⁴⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 170.

¹⁸⁴⁶ Álvarez escribe esta opinión al hablar de la pintura religiosa del artista Labra, la cual, siendo figurativa, sufre un proceso de geometrización del espacio importante: “Dicen que la pintura religiosa debe tender, dentro del ámbito de lo figurativo, a una sutil especie de abstracción, a una ideal y difícil abstracción, que, al manejar lo concreto, lo transfigure sin volatizarlo, abstracción que consiste en sustituir todo el coeficiente de realidad de los objetos más reales por un coeficiente de misterio”. ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. *Labra. Lenguaje religioso de una pintura*. Op. cit., p. 16.

¹⁸⁴⁷ Así ve el problema de los dos estilos el padre Arenas: “Los dos tendrán un punto de contacto: la presencialización de lo santo. Uno desde la subjetividad expresada en formas libres; otro desde la objetividad presentada en formas concretas y figurales. Si el no figurativo se ve amenazado por la incomunicabilidad de sus formas y de dejar vacío a los fieles, el figurativo tiene ante sí el peligro de que sus figuraciones sean un muro denso, impenetrable, que no permita ver lo que está detrás de la imagen, porque se hace opaca. Interesa siempre salvar el misterio, que no está ligado ni a la figuración ni a la interpretación subjetiva del artista”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., pp. 47-48.

figuración-abstracción, pues piensa que lo realmente importante es la expresión de “lo profundo” como garantía de validez de un arte sacro, y no el pensamiento particular del artista, las relaciones formales con la naturaleza u otros aspectos¹⁸⁴⁸.

Por otro lado, también existe la opinión de que no se debe dejar de lado la figuración por el hecho de que sea más o menos actual; el artista sacro de hoy no debe renunciar necesariamente al arte figurativo, sobre todo si se tiene en cuenta la magnificencia de lo que trata¹⁸⁴⁹. Por esta razón, en numerosas ocasiones se llegan a ver muchas representaciones abstractas del arte sacro actual como meras decoraciones, sin demasiada profundidad y escaso valor estético¹⁸⁵⁰:

“La figuración es tan válida estéticamente como la no figuración, porque el arte no está valorado por el lado del tema, sino de la forma. No tardaremos muchos siglos, ya estamos experimentando esta realidad, para ver que un nuevo contenido llenará tantas formas vacías de construcciones llamadas abstractas, que no son otra cosa sino juegos albañilerísticos y entretenimientos”¹⁸⁵¹.

Del mismo sentir son las opiniones de Burckhardt, aunque añadiendo un valor más positivo al ornamento, cuando expone que la “composición abstracta se manifiesta únicamente - y suficientemente - en el ornamento, que constituye por decirlo así el puente entre la percepción consciente y casi teológica y la percepción inconsciente e instintiva”¹⁸⁵². En definitiva, que existe la idea de que la Iglesia no puede prescindir de la figuración en su labor dentro del templo¹⁸⁵³.

¹⁸⁴⁸ En concreto dice: “El dilema figuración-no figuración es falso, pues sus términos son dos caminos que, lejos de anularse, conducen por vías distintas al mismo fin: la expresión de lo profundo. Plantear el problema de la expresión artística a base de la categoría de *figura* es situarlo a un nivel superficial en el que no pueden germinar soluciones adecuadas, sino proliferar los más graves equívocos. De modo semejante, el tradicional esquema *materia-forma* da pie a multitud de malentendidos cuando es aplicado rígidamente al estudio de las significaciones encarnadas y, en general, de toda realidad expresiva (...) Nunca se meditará lo suficiente que en Arte, como en Filosofía, la verdadera objetividad y el verdadero realismo no vienen dados por la madurez reflexiva del artista o del sujeto cognoscente, ni por la absoluta fidelidad en la reproducción o conocimiento de los medios expresivos, sino por la actitud de *incondicional servicio a lo profundo, a lo verdaderamente valioso*”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., pp. 266-267. Quintás nos hace un interesante estudio de las relaciones entre los dos estilos, estudiando la sensibilidad de cada uno, así como su nivel de superficialidad y significación, su concepto de lo formal, la inmediatez de su visión o de la presencia evocada, su comunicabilidad, su relación con lo anecdótico, su objetividad y otras interrelaciones. Véase ibidem pp. 243-290 y LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El dilema figuración abstracción*. Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, pp. 3-13.

¹⁸⁴⁹ Plazaola opina que “no faltan artistas que han comprendido esto y que saben armonizar la inventiva de un lenguaje personal y la esplendidez de la forma con una cierta *sumisión al objeto*, sobre todo cuando éste puede ser sublime, como es en el campo de la imagen sagrada”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. Op. cit., p. 96.

¹⁸⁵⁰ Es interesante conocer la opinión de Seoane con relación al carácter ornamental de la pintura mural: “A través de la historia, el arte mural fue alternativamente trasposición de elementos con el solo fin de decorar o servir de sistema de enseñanza como ocurrió con el cristianismo en la Edad Media, quedando subordinado en general lo que se llama ornamento a ser ejecutado por los pintores de obra hasta casi la segunda decena de este siglo, en que uno de sus componentes, el color, adquiere una importancia no sospechada hasta entonces (...) Son los europeos quienes con mayor decisión señalan la necesidad de renovar el arte mural y la importancia del color”. SEOANE, Luis. *Arte mural. La ilustración*. Op. cit., 1974, p. 5.

¹⁸⁵¹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 290.

¹⁸⁵² BURCKHARDT, Titus. Op. cit., p. 185.

¹⁸⁵³ El padre Arenas basa esta afirmación en el predominio del arte expresionista, a la par que el abstracto, en la historia del arte sacro: “El arte sacro ha tenido, y sigue teniendo, unas necesidades de figuración a

Siguiendo otra línea de opinión, pero dentro de las objeciones a la abstracción, el obispo Iguacén nos dice que el arte abstracto no debe asumir el protagonismo en un templo, pues no es una de sus funciones litúrgicas. De este modo “el arte no figurativo debe ser cuidadosamente seleccionado, de acuerdo con la verdadera finalidad oracional que siempre debe constituir el principio de discernimiento fundamental para su franca colaboración con la Iglesia. No puede asumir un lugar fundamental o central y menos aún impedir el figurativo o pretender tener la exclusiva”¹⁸⁵⁴. Del mismo modo de pensar es Zunzunegui, el cual basa su planteamiento, contra el protagonismo central del arte abstracto, en el hecho de que Dios se hizo carne convirtiéndose en figura humana mediante Cristo, siendo esto de importancia capital¹⁸⁵⁵. También Burckhardt razona del mismo modo, basando su tesis en la importancia que tiene en la Iglesia la encarnación de Cristo y su incidencia en el hombre. Por eso nos dice que “para el cristianismo, la imagen divina por excelencia es la forma humana de Cristo: por esto el arte cristiano tiene un solo objeto: la transfiguración del hombre, y del mundo, por su participación en Cristo”¹⁸⁵⁶. Otros van más allá, y piensan que la encarnación es la que ha dado sentido a la imagen en el templo, al ser capaz de unir, mediante la representación, lo material y lo inmaterial¹⁸⁵⁷. Autores como Balzarotti resaltan la importancia de dicha encarnación de Cristo como poseedora de una gran tradición de belleza dentro de la Iglesia¹⁸⁵⁸; Urbina

las que no puede renunciar. Si hubiéramos de definir la imaginería religiosa con un concepto estilístico que no haga referencia a ninguna forma histórica – porque no existe un estilo artístico cristiano – diríamos que es abstracta y expresionista. Abstracta por el lado del contenido espiritual, suprasensible; expresionista por el valor de sus formas, vehículo de significaciones y emociones sagradas”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., pp. 46-47.

¹⁸⁵⁴ IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 162.

¹⁸⁵⁵ Véase ZUNZUNEGUI, J. M. *Imágenes en el culto*. ARA nº 58. Madrid, octubre-diciembre de 1978. En otro artículo el mismo autor dice al respecto: “Dios, al querer darnos su propia imagen, ha tomado figura humana plena y veraz. Por eso en el arte cristiano la figura no puede dejar de tener importancia capital. Es un arte que reconoce al rostro humano un lugar central. Sin querer prejuzgar de la mayor o menor oportunidad eventual del arte no figurativo en la liturgia de acuerdo con la sensibilidad de la época, se ha de reconocer, sin embargo, que el arte abstracto no puede asumir en la iglesia un lugar central o fundamental. Menos todavía pretender el monopolio o la exclusiva”. ZUNZUNEGUI, José María. *La Iglesia, casa del pueblo de Dios*. Op. cit., p. 61.

¹⁸⁵⁶ BURCKHARDT, Titus. Op. cit., p. 10.

¹⁸⁵⁷ Este es el caso de Ramseyer al decir: “... la imagen, en el sentido genérico de este término, es algo que pertenece a la naturaleza del cristianismo. La Encarnación pone fin al divorcio entre el espíritu y la materia, entre lo auditivo y lo visual, entre el alma y el cuerpo. La fe no puede ya depender exclusivamente de la espiritualidad del alma, o disociar lo que está unido en Cristo, lo que ha sido *recapitado*: las cosas celestiales se han unido a las que están sobre la tierra. A partir de ese momento, a lo inmaterial se llega mediante lo material, a la Iglesia invisible mediante la Iglesia visible, a la gracia del Bautismo mediante el agua del Bautismo, a la comunicación con Cristo mediante el pan y el vino de la santa cena, a la palabra de Dios mediante la palabra humana, a la unidad espiritual mediante la unidad institucional (...) Por tanto, la dialéctica no es el único modo de expresar la verdad revelada. Los símbolos, los signos tienen también en esto su lugar y su papel. Dios no está más cerca de lo inteligible que de lo sensible, del espíritu que de la materia, de un pensamiento racional que de una teología superracional”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., pp. 107-108.

¹⁸⁵⁸ Por esta razón Balzarotti opina que “... la tradición católica ha atribuido siempre un valor particular a la belleza, y especialmente a la belleza corpórea, tanto que el desnudo de la antigüedad pagana ha penetrado profundamente en el arte cristiano, sobre todo en los últimos cinco siglos. Todo esto fue posible gracias al dogma central de la religión cristiana que ha dado fundamento teológico a la misma producción de las imágenes sacras: la Encarnación. Jesús, como Dios encarnado, hace no sólo posible sino necesaria la representación de la naturaleza y de la figura humana en particular”. BALZAROTTI, Rodolfo. *Indicios de un arte sacro: el vía crucis de un actino painter*. Op. cit., p. 83

opina, incluso, que para conseguir la belleza se debe imitar a Cristo encarnado¹⁸⁵⁹, aunque esta encarnación no tiene porqué ser figurativa, sino que se basa en lo que el autor llama “*leyes de construcción*”¹⁸⁶⁰. Pero lo que queda claro es que muchos autores ven esta encarnación como un hecho insustituible, y de forzosa permanencia en el tiempo, dentro del arte sacro¹⁸⁶¹. Como vemos, en estas opiniones subyace la idea de que el arte abstracto tiene problemas al representar el arte cristiano porque la imagen debe ser un símbolo antropomorfo de Dios hecho hombre, es decir, de Jesucristo¹⁸⁶², además de una enseñanza inteligible para el pueblo; el arte abstracto se presta a la ambigüedad, y muchos piensan que esto es negativo para un arte sacro que debe representar y evocar diversos misterios de la fe¹⁸⁶³. Se ve al arte abstracto como un estilo vacío de contenidos, lo cual no tiene sentido en un arte sacro¹⁸⁶⁴, e incluso se piensa que esto lo convierte en un arte deshumanizado y demasiado autorreferencial, característica contraproducente dentro de un templo cristiano¹⁸⁶⁵. Para ello, algunos proponen seguir apoyándose en la tradición, sin complejos:

¹⁸⁵⁹ “La más alta creación de la belleza es la imitación de la Belleza (y es creación altísima la representación del hombre en su relación con Dios). Pero no es posible al hombre otra imitación de lo Infinito que la de Dios encarnado, Cristo; ni prescindir de encarnadura en su creación”. URBINA, Pedro Antonio. *Naturaleza y génesis de la creación del arte bello*, en *Carta a los artistas*. Altair. Sevilla, 2000, p. 96.

¹⁸⁶⁰ “Lo que llamo encarnadura no es cuestión de figuración o no figuración, sino de construcción en las leyes de la encarnación. La construcción puede ser *abstracta*, como lo es la tela de la araña o la del sonido de un bosque; es sutil, pero es encarnadura. La abstracción inválida, y con ella otras formas, es la destructora de la encarnación, que puede mostrarse en uno de sus modos, pero no necesariamente, en la destrucción de la figura. También, y en parecido sentido, el simbolismo es inútil cuando surge con pretendida autonomía, en la que el símbolo es, a su vez, simbolizado. O cuando el lenguaje es signo de sí mismo”. *Ibidem*, pp. 99-100.

¹⁸⁶¹ Así de tajante se expresa Hornedo al decir: “... en el arte cristiano la Encarnación es una realidad histórica inatacable, que no puede anularse nunca y que podrá ofrecer estímulos siempre nuevos al arte sacro, con tal que la fantasía creadora del hombre permanezca activa, no entregada a una receptividad meramente pasiva, actitud de la que proceden tantas obras hebenes y artificiosas, desprovistas de originalidad y profundidad”. HORNEDO, Rafael M^a de. *Funcionalismo sacro católico*. Op. cit., pp. 118-119.

¹⁸⁶² “En conclusión, al hablar desde el cristianismo de la representación del rostro de Dios, podemos decir que el fundamente teológico del arte cristiano es la imagen del rostro de Cristo, en el que Dios se ha hecho visible. El rostro de Cristo es la imagen cristiana por excelencia y supone una confesión de fe en la encarnación y en nuestra salvación”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 108.

¹⁸⁶³ Este es el pensamiento de Vignal al decir: “... Se puede, desde luego, poner en el Arte Abstracto fantasía y gusto. Pero este arte no puede rendir y dar sino impresiones vagas. No puede representar nada. Ahora bien, el Arte Sagrado debe poder evocar los misterios de la fe, representar los episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, etc, etc. ¿Qué pueden evocar o representar algunas líneas trazadas sobre una tela o algunos colores dispuestos arbitrariamente?”. VIGNAL, Gautier. Recogido en VARGAS, Jose María. *Arte, Naturaleza y Religión*. Op. cit., p. 107.

¹⁸⁶⁴ Gascón llega a esta conclusión al pensar que “la abstracción como rechazo de toda imagen reconocible, en una primera reflexión teológica, supone la imposibilidad del hombre moderno para aceptar la verdad y la entidad de este cosmos natural creado por la bondad y la sabiduría de Dios, y por consiguiente, de la posibilidad y la realidad de la Encarnación (...) el arte moderno, problematizado ante la imposibilidad de representar la consistencia de la realidad, cae en el vacío de contenidos – cuando no en la vaciedad – y se sumerge en un babel de lenguajes plásticos. *Caído en esta crisis profunda, ha arrastrado consigo al arte cristiano de nuestro siglo*”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 100.

¹⁸⁶⁵ “La consecuencia inmediata de la ausencia de toda referencia fuera del valor estético ha dado lugar a la abstracción, a la no figuración. *Con la pérdida de la figura humana hemos llegado a la deshumanización del arte*”. *Ibidem*, p. 100.

“El carácter esencialmente – y no accidentalmente – figurativo de la pintura cristiana implica que ésta no puede prescindir de los prototipos tradicionales que la salvaguardan de la arbitrariedad”¹⁸⁶⁶.

Ante este último razonamiento, destaca una negativa añoranza al pasado, sin que se pretenda hacer un esfuerzo por incorporar y hacer válido el arte de hoy, un arte vivo. Y en esta línea se expresa el dominicano Muñoz Hidalgo, basando la validez del arte abstracto en la diferencia, dentro del arte sacro, entre el sentido de la encarnación y el sentido místico de “la unión con Dios y amor a todas las cosas”¹⁸⁶⁷. También Aranguren, aunque reconociendo el peligro de la ausencia de figuración en el arte cristiano a causa de la encarnación de Cristo, no duda en la cabida del arte abstracto para otras funciones¹⁸⁶⁸. Además, el uso de la abstracción en la pastoral de la Iglesia no ha hecho sino reflejar la actualidad de la sociedad donde se ha creado, con sus peculiares características¹⁸⁶⁹. Por otra parte, si hablamos de la necesidad del arte abstracto en las iglesias, podríamos decir que ésta viene dada por la inevitable colaboración con el arte actual del momento; en definitiva, la introducción del arte abstracto en los templos da otro aire a la expresión de la fe propia de una comunidad de fieles¹⁸⁷⁰. Incluso se podría traer a colación el razonamiento tan simple que hace Moragas al decir que “si el arte de nuestro tiempo no es figurativo, el arte sacro tampoco podrá serlo”¹⁸⁷¹.

Lógicamente, como hemos podido comprobar, el mayor problema para aceptar el arte abstracto como sacro se da cuando éste debe servir para la devoción y la liturgia,

¹⁸⁶⁶ BURCKHARDT, Titus. Op. cit., p. 185. También el padre Arenas apoya esta tesis al decir: “... la representación de esta imagen de Jesucristo, sólo puede hacerse como al modo tradicional: desde el lado del rostro humano. Desde su humanidad se presencializa el misterio de la Encarnación, haciéndose próximo a nosotros el *Dios invisible* a través de la imagen de Cristo”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 136.

¹⁸⁶⁷ En concreto Muñoz Hidalgo dice lo siguiente: “En el sentido de la encarnación de Dios, no; puesto que Cristo es Dios en carne y hueso, no simbolizado o abstraído, sino concreto, sangrante y amoroso. Toda la iconografía y plástica, en general, cristiana tiende a encarnar nuestra Fe. De ahí que todo lo que desdibuje, todo lo que difumine, puede servir, y todo lo que dignamente simbolice o represente las verdades de la Fe, etc., eleva y ayuda. En el sentido místico de la unión con Dios y amor a todas las cosas en Cristo, lo abstracto se acerca más a lo cristiano, en cuanto puede ser reflejo de las ansias altas de la vida mística y amores del alma transverberada “muero porque no muero”. O bien como expresión de la lucha e insatisfacción, de la “falta de vida eterna”, que diría Oteiza, queriendo arrancar de la materia el grito que da el espíritu enjaulado en los sentidos. Pero cabe preguntar: ¿es lo plástico lo más cercano a lo místico?”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 261.

¹⁸⁶⁸ El filósofo opina lo siguiente: “Parece, pues, probable que en el porvenir el arte religioso no figurativo habrá de ir cobrando cada día más importancia, pero sin llegar nunca a desplazar al arte figurativo, porque el catolicismo es esencialmente religión de *encarnación*, de relación profunda entre lo interior y espiritual y lo exterior y corporal. ¿Nos damos cuenta de lo que vendría a ser nuestra religión al cabo no más que de cincuenta años sin imágenes? Pues una de dos: o un abstracto hiperespiritualismo o un turbio y oscuro panteísmo. Pero en el Dios personal, un Dios, además, hecho Hombre. De ahí el valor doblemente privilegiado de la figura humana como *imagen* de Dios”. LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Op. cit., p. 188.

¹⁸⁶⁹ A esta conclusión llega el historiador Cantó al decir: “Con la imaginería abstracta declara (la pastoral del arte) el alto nivel cultural alcanzado por la sociedad, el pesimismo, la fe en las esencias pero no en la corteza, y finalmente, la búsqueda de nuevos horizontes”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Op. cit., p. 103.

¹⁸⁷⁰ Laurent es de la opinión, con relación al arte abstracto, que “con su lugar en esas iglesias, el artista halla de nuevo su fin que es el de traducir un mundo – el suyo y el de una fe – de una comunidad cristiana y el de diálogo con lo sagrado”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 99.

¹⁸⁷¹ MORAGAS, Antonio de. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, p. 24.

pues su uso en ambientaciones y decoración conlleva menos polémica, como veremos más adelante¹⁸⁷². Por esta razón, en este periodo se utiliza mucho, tanto en Europa como en España, el arte abstracto para diseñar vidrieras, actividad que ya se empezó a desarrollar a finales de los 50, siendo realizados muchos de estos diseños por pintores¹⁸⁷³. Incluso, muchos miembros de la Iglesia pensaban que el arte abstracto sólo podía tener sentido dentro de un templo si se usaba como elemento decorativo, a través de las citadas vidrieras, o por medio de vestimentas y mobiliario litúrgico, pues se le veía un arte incapaz de transmitir algún mensaje religioso¹⁸⁷⁴; como vemos, se negaba la autonomía del arte abstracto, tomado como elemento decorativo, dentro del templo¹⁸⁷⁵. Para muchos integrantes de la Iglesia, el arte abstracto estaba dirigido a una elite, y sólo podía ser tener una “función complementaria” dentro de un templo¹⁸⁷⁶. Por esta y otras razones, cuando empezaron a aparecer estas iglesias con más sobriedad, con las imágenes eliminadas y con sus vidrieras abstractas, algunos pensaron en una derrota de la doctrina católica por eliminar y prescindir de la tradición icónica de muchos siglos¹⁸⁷⁷; algunos opinaban que el arte abstracto en las iglesias no era posible, pues la Encarnación del Verbo, como se ha señalado en el párrafo anterior, exigía una iconografía figurativa¹⁸⁷⁸. Pero, en contra de los que pensaban de este modo más icónico, la corriente que apoyaba el arte abstracto como ideal para representar lo sagrado se iba extendiendo con fuerza:

“En lo que para muchos sigue siendo el más tremendo motivo de acusación contra el arte moderno, en la destrucción de las formas humanistas, yo veo un aspecto positivo: el esfuerzo encarnizado y conmovedor por rescatar la significación trascendente, por recobrar

¹⁸⁷² Con relación a esta idea, Gómez Segade nos dice que “si bien en la arquitectura y sus complementos (como puede ser la vidriera) lo abstracto es más compatible, en la iconografía devocional es donde se han librado más debates sobre la conveniencia o no de formas demasiado intelectuales y poco figurativas”. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 195.

¹⁸⁷³ En nuestro país se puede destacar el de la iglesia de la Virgen del Camino (León) de Rafols Casamada, los Sagrados Corazones (Madrid) de Suárez Molezún, Muñoz de Pablos y Farreras, en la iglesia de los dominicos de Alcobendas (Madrid) de Farreras, o en la Catedral de Vitoria de Muñoz de Pablos.

¹⁸⁷⁴ El sacerdote Camprubí llega a esta conclusión: “En la actualidad el arte abstracto puede prestar importantes servicios, y tiene campo libre en vidrieras y toda clase de ornamentación de ajuar litúrgico, indumentaria, mobiliario, etc. (...) Pero lo difícil e improbable es que se conforme con estos límites, y entonces es preferible que se quede en las puertas de la iglesia, mientras no lleve el mensaje religioso que preconiza”. CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Op. cit., p. 206.

¹⁸⁷⁵ El arte abstracto no pretende en su esencia ser un arte meramente decorativo: “Un elemento decorativo no es tomado en cuenta más que en función del todo al que decora y del que forma parte, quedando así negada radicalmente su autonomía”. RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Op. cit., pp. 32-33.

¹⁸⁷⁶ Esta es la opinión del obispo Muñoz: “El arte abstracto pide una educación para ser entendido, y a menudo no llega a captar a nadie. Carece, por tanto, de valor para la mayoría de los cristianos, y no puede por ello entrar en la liturgia, en la iglesia, más que de función complementaria: vidriera, motivos, etc., suponiendo que la arquitectura pida ese estilo”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 261.

¹⁸⁷⁷ Esto es lo que se desprende de las palabras del sacerdote Trens: “La razón fundamental que implica la incapacidad religiosa del arte abstracto es la de que el arte religioso, incluyendo la arquitectura, es por naturaleza un arte concreto, un arte iconográfico. En el templo el arte, además de rendir homenaje al Creador y a la belleza, ejerce una función didáctica y exhortatoria, diríamos sacramental. Continúan vigentes las razones por las cuales no pocos cristianos de la primera persecución se dejaron matar o perseguir. Continúa el hecho de que, debido a la visibilidad del Verbo eterno, el hombre cristiano a fuer de cristiano no puede encerrarse exclusivamente dentro del arte abstracto e informe. No puede aceptar un aislamiento artístico, o un odio a lo creado”. TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte*. Op. cit., p. 102.

¹⁸⁷⁸ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., pp. 974-975.

la función simbólica del arte... el arte de hoy, por ser como es, nos ha facilitado el acceso al misterio, y al misterio cristiano en particular. Con él volvemos a tener al alcance, después de varios siglos, un estilo para lo sagrado”.¹⁸⁷⁹

De todas formas, se podría decir que la mayoría de las veces el arte abstracto no ha sido aceptado en la Iglesia porque, en primer lugar, ni se aceptaba ni se entendía la abstracción como tal, aparte de su valor funcional. Por esto nos dice Gómez Segade que “la cuestión de si el arte contemporáneo, en especial el arte abstracto, tuviese o no capacidad de ser recuperado como expresión religiosa, no dependía sólo de razones de funcionalidad litúrgica con mayor o menor peso teológico, sino que, a mi entender, estaba mediatizado por la estricta valoración estética de este arte en cuanto tal”¹⁸⁸⁰. Además, muchos integrantes de la Iglesia ven incapaz al arte abstracto para poseer y transmitir un contenido teológico o religioso¹⁸⁸¹.

En cambio, otros clérigos como el obispo Iguacén, piensan que el arte abstracto, si es sincero, puede desempeñar varias funciones muy valiosas dentro de los templos, por lo que este arte “tiene también su misión en las iglesias católicas a condición de que sea obra de verdadera calidad artística, del mismo modo que se exige al arte figurativo. En cuanto capaz de crear una determinada calidad de impacto sobre la sensibilidad y de suscitar un estado de ánimo, cierto arte no figurativo puede disponer al silencio interior, propiciar la oración e incluso brindar perspectivas a la contemplación”¹⁸⁸². De forma parecida opina Zunzunegui cuando dice que el arte no figurativo puede tener su misión en la Iglesia si es de calidad:

“... En cuanto capaz de crear una determinada calidad de impacto sobre la sensibilidad y de suscitar un estado de espíritu, cierto arte no figurativo puede disponer al silencio interior, propiciar la oración e incluso liberar insondables perspectivas a la contemplación”.¹⁸⁸³

En definitiva, el arte abstracto tiene un gran poder para crear un clima propicio para el culto en el templo, asumiendo la función de establecer un ámbito religioso muy apropiado para el acercamiento de los fieles con Dios¹⁸⁸⁴, e igualando sus finalidades a

¹⁸⁷⁹ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 81.

¹⁸⁸⁰ GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., p. 193.

¹⁸⁸¹ Es el padre Arenas el que opina que “el gran peligro de la cultura moderna es la especialización, que supone una desintegración, y el peligro está en tomar las partes con valor absoluto y desconectarlas de todo. Es claro que en ciertas tendencias del arte moderno, como son la no figurativas, este síntoma o fenómeno analítico lleva a la consecuencia de aceptar como valor exclusivo y absoluto lo que en otras épocas sólo tenía valor parcial y relativo. Lógico este sistema de valoración de las partes, se decide a llamar con el nombre del todo a lo que es sólo una parte. Este peligro puede ser mayor en la obra religiosa si se olvida que está dependiendo de una concepción teológica previa, no solamente litúrgica y funcional, sino también significativa. No debe olvidarse que el arte religioso es una predicación, un anuncio, un mensaje. Las formas religiosas son signos y que estos signos están dependiendo de un contenido religioso, testigos de la unidad, verdad y santidad”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Sintomatología de la arquitectura religiosa moderna*. Op. cit., p. 5.

¹⁸⁸² IGUACEN BORAU, Damián. Op. cit., p. 156.

¹⁸⁸³ ZUNZUNEGUI, J. M. *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 118.

¹⁸⁸⁴ Esto es lo que piensa el padre Arenas: “No se puede dudar que el arte no figurativo tiene una gran capacidad significativa y un poderoso carácter decorativo. La significación está dada por una vibración religiosa que emana de las formas bellas: la decoración se expresa en unas materias tratadas con valor poético (...) El arte abstracto no podrá proporcionar una imagen figural, pero sí puede facilitar el encuentro del hombre con Dios en un clima de formas que actúan despertando la profundidad de una sensación, de una vivencia espiritual propicia para que en ella anide el acto de voluntad que se llama devoción”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*.

las otras artes sacras¹⁸⁸⁵; se podría decir que el arte abstracto tiene una gran capacidad de revelación¹⁸⁸⁶. Desde esta perspectiva, comprobamos que, como el arte figurativo ya no puede desempeñar la función catequetizadora de otros tiempos¹⁸⁸⁷, y es el arte no figurativo el que puede dar otros valores muy apreciados para la liturgia, como son el de crear la ambientación y atmósfera ideales para los estados ya nombrados: el culto, la oración y la contemplación¹⁸⁸⁸. Incluso, la diferenciación de un ambiente, propiamente religioso, respecto a otros puede imbuir a los fieles en un estado ideal para el culto¹⁸⁸⁹; y donde el arte abstracto puede llegar a purificar el ambiente de un templo¹⁸⁹⁰, con lo cual

Op. cit., p. 48. El mismo autor también dice al respecto: “Existen dentro de la iglesia muchos campos donde el arte no figurativo tiene entrada y ocasión para cumplir con su quehacer de anunciar. Las vidrieras, los ornamentos, la orfebrería, la arquitectura misma, están esperando que el arte les vista con la expresión de su interioridad cristiana. Incluso los muros pueden revestirse en su interior de grandes murales no figurativos que logren determinar un espacio religioso creando el ambiente propicio para el culto”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 142.

¹⁸⁸⁵ Este hecho nos lo recuerda Plazaola al decir: “Ambos lenguajes, el icónico y el no figurativo, pueden emplearse como complementarios al servicio del alma religiosa y el misterio cristiano. En este sentido es legítimo pretender que, además de las imágenes, necesarias en una religión de Encarnación como la cristiana, la pintura y escultura no figurativa podrían desempeñar una función parecida a la que innegablemente siempre ha tenido la arquitectura y la música”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Chillida. Homenaje a San Juan de la Cruz*. Op. cit., p. 27. Ya en el año 1945, el padre Couturier comparaba también la función del arte abstracto con la música sacra instrumental: “Podemos perfectamente imaginar en los muros de nuestras iglesias grandes pinturas abstractas, que desempeñarían entonces un papel semejante al de la música sagrada... pero que, sin embargo, evitarían asumir el papel de estatuas o pinturas objeto del culto, tanto como el órgano evita reemplazar la letra de melodías gregorianas o el canto del Evangelio”. COUTURIER, Alain. Recogido en GÁLLEGO, Julián. *El arte actual y la expresión de lo sagrado*. Op. cit., p. 238.

¹⁸⁸⁶ “Al arte abstracto no puede negársele una gran capacidad reveladora, aunque, por principio, el arte y lo bello del mundo no puede separarse de su relación con el hombre y con su imagen y medida vivientes, orgánicas, en donde reside el centro de la imagen y semejanza con Dios. Sin embargo, existe algo así como una abstracción sacral, que viene del Espíritu Santo; algo que, desde la perspectiva del cristianismo y de la gracia, corresponde a lo que vislumbraba el Platón de la vejez en su mundo divino de números, algo que en último término se encuentra más allá de lo concreto y de lo abstracto, de igual forma que el Resucitado deja de ser concreto para este mundo histórico y, sin embargo, como Abstraído, como Universalizado, posee en cada caso el poder de concretarse en lo más concreto históricamente. Lo que ha nosotros nos resulta difícil no tiene por qué ser imposible. En consecuencia, ésta sería una tarea digna de la magnanimidad cristiana”. URS VON BALTHASAR, Hans. *Ensayos Teológicos I*. Op. cit., p. 120.

¹⁸⁸⁷ Con relación a esta idea, Pérez nos dice: “Con razón se ha llamado a la catedral medieval la Biblia de los pobres. Pero no es dudoso que hoy los *pobres* ya no leen nada; hace tiempo que los textos en cuestión se han vuelto indescifrables par ellos; ya desde la postrimerías de la misma Edad Media dejaron de ser comprendidos con claridad; en el Barroco se habían vuelto ya equívocos; desde el Romanticismo para acá resultan ininteligibles”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 199.

¹⁸⁸⁸ Esta es uno de los valores positivos que destaca Ramseyer: “... el arte no figurativo, por ser susceptible de crear cierto tipo de impresiones, un estado de alma, más allá de la opacidad del objeto, puede disponer para el silencio interior propicio a la oración, puede abrir insondables perspectiva a la contemplación”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 194.

¹⁸⁸⁹ De esta diferenciación de ambientes ya habló el arquitecto Fisac, al decir: “El arte abstracto, arte típico de nuestro tiempo, nos puede proporcionar un amplio repertorio de armonías, de color y de texturas, que sin milagrerías técnicas pueden conseguir una ambientación distinta a la de los recintos arquitectónicos para otros usos. Es perfectamente posible, de otra parte, que la libertad expresiva del arte abstracto pueda proporcionarnos versiones que puedan parecernos religiosas, como nos parecen religiosas también simples armonías de sonidos que no tienen ningún expresionismo descriptivo”. FISAC, Miguel. *Problemas de la arquitectura religiosa*. Op. cit., p. 6.

¹⁸⁹⁰ Así piensa el obispo Muñoz: “Ambienta, estimula, tal vez abra y encauce ansias místicas en quien quiere la Verdad agonizando entre los sentidos (...) El arte abstracto puede y debe contribuir a crear un ambiente de purificación del estado en que por desgracia han caído muchos de nuestros templos”. MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto*. Op. cit., p. 262.

ayudaría a muchos a conseguir un estado de recogimiento muy apropiado para la oración. Conseguir este ambiente positivo mediante la abstracción nos puede evitar el despiste del pueblo al que ha llevado muchas veces la figuración, por culpa, en la mayoría de las ocasiones, de su carácter narrativo y superficial anteriormente comentados¹⁸⁹¹; por el contrario, la abstracción estrecha su relación con lo sagrado precisamente por esa falta de lo “anecdótico”, lo cual hace que sea un arte más intemporal¹⁸⁹². Por esta razón, muchos cristianos aceptan el arte no figurativo y de “formas puras” si ayudan a crear ese clima de ambientación religiosa sin estorbos, tan importante, no lo olvidemos, como el culto para poder acercarse a Dios¹⁸⁹³, y que a veces pueden llegar a ser signos visibles de la fe¹⁸⁹⁴. Aunque tampoco se debe valorar negativamente la función descriptiva del arte sacro, sobre todo del figurativo, pues éste es un elemento que puede dar mayor valor a sus formas¹⁸⁹⁵. De todas formas, y como nos recuerda el padre Aguilar, hay que resaltar el peligro de una exageración, tanto en uno como en otro estilo, en sus planteamientos formales, y lo contraproducente que puede llegar a ser para el arte religioso tanto un excesivo realismo como un extremado simbolismo:

“Exceso de realismo-naturalismo que no trasciende a realidades sublimes y se queda en patetismo, tremendismo y dureza. Exceso de simbolismo, inaccesible al pueblo normalmente instruido, y más aún el que cobra un sentido mágico o esotérico en lugar de significar las realidades cristianas”.¹⁸⁹⁶

Otro de los valores positivos de la abstracción podría ser su utilidad para reflejar misterios espirituales, como opina Cantó cuando dice que “la destrucción de la ilusión analizada desde el ángulo espiritual significa que el hombre del siglo XX, para cultivar

¹⁸⁹¹ El padre Regamey nos recuerda este peligro al considerar el papel del arte abstracto como una ayuda a “... la creación de una atmósfera favorable a la contemplación. En esto, ayudará a reaccionar contra los riesgos de la figuración, que amenaza con detenerse demasiado en las apariencias episódicas de los misterios, con alentar una piedad demasiado superficial, algunas veces incluso supersticiosa e idolátrica”. REGAMEY, recogido en PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy*. Op. cit., p. 40.

¹⁸⁹² Así define la abstracción Ramseyer: “Ante todo, todo arte llamado *abstracto*, por el hecho mismo de no ser figurativo, no es tampoco anecdótico. Esto le emparenta con el arte sagrado que implica también una superación de lo anecdótico e incluso de lo figurativo en el sentido naturalista del término”. RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Op. cit., p. 194.

¹⁸⁹³ Esta función del arte sacro abstracto es descrita por el padre Arenas al decir: “La misión del arte no figurativo dentro de la iglesia consiste en crear un ambiente, facilitar la creación de un espacio arquitectónico que también se convierta en imagen de lo sagrado. La existencia de un espacio religiosamente habitable, es tan necesario para el culto como la misma representación figural de las verdades religiosas”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 141.

¹⁸⁹⁴ Roig describe esta cualidad del arte sacro abstracto al decir: “Basta que examinemos la gran misión que el arte no figurativo tiene señalada en nuestros templos, y que consiste en crear, en el interior de esos templos, un ambiente propicio al recogimiento y a la contemplación, satisfacer los anhelos místicos de muchas almas – más numerosas de lo que pensamos –, que en ciertos momentos encuentran en lo figurativo más bien un estorbo, y servir de signo – por sus mayores posibilidades que el arte figurativo – a ciertos misterios de nuestra fe, como la Trinidad, el Espíritu Santo, la Gracia y la Teología sacramentaria”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Op. cit., p. 73.

¹⁸⁹⁵ Esto es lo que opina Quintás al decir: “... existen modos de descripción de realidades profundas, que son quienes hacen expresivas a las formas. Es falso dar por supuesto que siempre lo descriptivo es artísticamente espúreo. Como veremos, la pureza auténtica no se logra mediante un proceso de destilamiento, sino ahondando en las realidades ontológicamente nobles que son fuentes de auténtica unidad por dominar mucho campo”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., p. 246.

¹⁸⁹⁶ AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Op. cit., p. 63.

los valores del alma con la alimentación plástica, ha de recurrir a otro lenguaje artístico: el abstracto. La abstracción, por cierto, evoca los tiempos románicos del teocentrismo. Abstracción pues, equivale a una llamada para volver a Dios”¹⁸⁹⁷. De la misma opinión es Plazaola, cuando dice que el arte abstracto puede sugerir “una especie de ascetismo en la percepción del mundo sensorial, que puede favorecer a la ascensión religiosa del alma hacia realidades espirituales”¹⁸⁹⁸. Incluso algunos autores llegan a opinar, muy acertadamente, que conviene hacer uso del arte abstracto en lo sacro para intentar superar a una civilización demasiado llena de imágenes de todo tipo, sobre todo llena de imágenes blandas, narrativas en exceso, en el arte religioso, y conseguir que este arte se purifique y se haga más espiritual¹⁸⁹⁹. Además, el arte sacro actual no tiene porqué ser necesariamente figurativo, sino que se puede reducir las figuras a signos o símbolos¹⁹⁰⁰, muy usados en la iconografía religiosa como hemos visto en el primer capítulo. Incluso algunos autores, como Laurent, opinan que es lógico que para expresar realidades espirituales se use un estilo sin una forma determinada¹⁹⁰¹. Otros, como Pérez Gutiérrez, ven una cierta ventaja en el arte abstracto sobre el figurativo en cuanto a la representación de signos religiosos aformales, al decir: “... tres propiedades esenciales asisten al arte no figurativo (...): la creación de un espacio puro, la consagración de la materia en cuanto tal y el advenimiento del mundo y las imágenes interiores. Me pregunto si estas condiciones no pueden ventajosamente sobre la figuración convertirse en signos de aquellos contenidos religiosos no figurativos”¹⁹⁰². Así pues, uno de los valores de esta nueva iconografía es la posibilidad de conseguir un valor ascético, ideal para las funciones del nuevo arte sacro:

“El nuevo arte religioso, que sufre los cambios de cualquier movimiento estético, ha sabido aprovecharse de la figuración y del racionalismo funcionalista, para llevar a cabo una ascesis: la purificación de la imagen. Aunque el arte constructivo moderno, inclinado hacia la técnica y el arte abstracto, libre del lastre anecdótico, no hubiera conseguido nada más que este efecto ascético y depurativo, sería suficiente para confiar en sus posibilidades”.¹⁹⁰³

Siguiendo esta línea de opinión, Plazaola es partidario de utilizar el arte abstracto, pues desempeña perfectamente el papel de convertirse en símbolo de trascendencia:

¹⁸⁹⁷ CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Op. cit., p. 100.

¹⁸⁹⁸ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 975.

¹⁸⁹⁹ Esta es la opinión de Laurent cuando escribe lo siguiente: “Vivimos en una civilización saturada de imágenes fotográficas. Los pintores han cesado de proporcionar retratos a las galerías de antepasados. La fotografía, el cine, la publicidad nos inundan. Por el hecho mismo de que no alcanza la forma de una imagen representativa, el arte abstracto prueba que la pintura o la vidriera no tienen por fin expresar una representación, un parecido, ser una ilustración. Por su desnudez total, el arte abstracto es justamente, sin duda, el que conviene a una época que ha de romper con un gusto excesivo y un abuso de la ilustración. Después del triunfo de un arte de *hartura* en el dominio religioso, el arte abstracto, entroncando con las grandes tradiciones bizantina y románica, representa, diríamos, un esfuerzo de ascesis, una purificación, una espiritualización del arte”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 133.

¹⁹⁰⁰ Véase PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La nueva sensibilidad y el arte sacro*. Op. cit., pp. 75-82.

¹⁹⁰¹ En concreto, Laurent dice que “... cada estilo se aleja más o menos de la representación basta o ingenua de la realidad. La perspectiva es una convención. La abstracción es otra convención, más pronunciada. Pero, ¿quién puede impedir, en nombre de lo sacro, que un artista adopte un estilo despojado de toda forma y de todo tema, máxime si tiende a expresar realidades puramente espirituales?”. LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte*. Op. cit., p. 133.

¹⁹⁰² PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy*. Op. cit., p. 41.

¹⁹⁰³ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. Op. cit., p. 292.

“... Contar la tendencia a la narración y al anecdotismo, el arte religioso moderno sitúa sus temas fuera del tiempo, los desnuda de referencias literarias, aspirando a acercar el alma a Dios, a envolverla en una atmósfera de interioridad y de misterios. No quiere contar sino cantar. No enseña nada el entendimiento, pero suscita una disposición para dar, en el signo de su realidad plástica, la cifra del misterio que quiere presenciar. Un paso más de este distanciamiento de lo sensible, y ese signo se desprende de toda alusión al mundo real: el arte abstracto (...) Al margen de la iconografía propiamente tal, el arte abstracto aspira a cumplir la función decorativa y expresiva que antes se confiaba a los esplendores de los mosaicos figurativos y de la pintura mural. De esta manera ciertos espacios arquitectónicos se convierten en signos de realidades invisibles”.¹⁹⁰⁴

Este sentido de la trascendencia de Dios que puede tener el arte abstracto, también es defendido por Pérez Gutiérrez, quien nos dice que “... si el espacio sagrado del templo es la más profunda simbolización sensible de la trascendencia envolvente de la divinidad, es a la expresión no figurativa a quien toca hacer vibrar ese espacio, ponerlo en conmoción. Su misión está en provocar un estado de ánimo específicamente religioso, una disposición alertada y abierta hacia la visita de la trascendencia, en la que estas dos notas al menos habrían de insinuarse: el reflejo de la impresión que la trascendencia nos causa – elemento primario, pasivo – y el reflejo de la actitud de entrega ante la divinidad, ante *lo otro* – elemento segundo, activo – en que la religiosidad propiamente consiste: la adoración. He aquí el marco en el que la *imagen* del Padre se revela”.¹⁹⁰⁵ Como vemos, este autor resalta la capacidad de la abstracción para provocar “estados anímicos”, cuestión importante en la creación de ámbitos religiosos, y ya tratada por la estética alemana a principio de siglo¹⁹⁰⁶. Pero, en otro artículo, también nos hace ver, incluso, el poder pedagógico del arte abstracto, pues dentro de los estilos artísticos es el que mejor puede enseñarnos a trascender¹⁹⁰⁷.

Por el contrario, Zunzunegui opina que, pudiendo el arte abstracto ser igual de sensible que el arte figurativo, el simple hecho de no poseer figuración no hace a un arte más espiritual¹⁹⁰⁸. Incluso, algunos autores dentro de la Iglesia, como el padre Arenas, no creen compatible la expresión de los misterios religiosos con el arte abstracto, pues éste se preocupa más, dicen, por la forma y su materia que por su valor espiritual¹⁹⁰⁹. En

¹⁹⁰⁴ PLAZAOLA ARTOLA, Juan, recogido en GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Op. cit., pp. 324-325.

¹⁹⁰⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Op. cit., p. 173.

¹⁹⁰⁶ Plazaola constata este hecho: “La teoría de la Einfühlung (Endotopía) (...) insistía en esta capacidad que tiene el arte no figurativo para provocar determinados sentimientos y estados anímicos, para constituirse en símbolos, simplemente por su estructura formal”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Chillida. Homenaje a San Juan de la Cruz*. Op. cit., p. 28.

¹⁹⁰⁷ En concreto el autor dice lo siguiente: “Se ha dicho que el arte nos enseñaba a ver; hay que decir que el arte no figurativo nos enseña a trascender; educa nuestra mirada en una actitud de íntimo desprendimiento que, a fin de cuenta, es aquello para lo que necesitamos del arte”. PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy*. Op. cit., p. 41.

¹⁹⁰⁸ “No estará de más indicar que el arte abstracto apela a lo sensible no menos que el arte figurativo. Tampoco es, de suyo, más propicio que éste para sugerir la inmaterialidad de lo divino y expresar lo espiritual (...) En una apreciación así se incidiría una vez más en esa confusión entre espíritu y materia, típica de que la figura es más material que la ausencia de figura. El arte no figurativo, por muy libre de figura que esté, no deja de ser un lenguaje sensible. Se comprende fácilmente que un arte no figurativo, según las resonancias que suscite, puede ser bastante menos espiritual que el arte figurativo. Más de una vez la figura puede despertar evocaciones espirituales mucho más intensas que la mera ambientación o creación de un estado de ánimo por parte del arte abstracto”. ZUNZUNEGUI, José María. *La Iglesia, casa del pueblo de Dios*. Op. cit., pp. 60-61.

¹⁹⁰⁹ Así se expresa Arenas al decir: “El arte religioso, por ser un anuncio, es necesariamente figurativo. Lo ha sido siempre. Cristo, hecho hombre y viviendo entre los hombres, es la primera imagen del arte cristiano. Mal podrá, por tanto, la no figuración tomar parte en este mundo del misterio religioso, con las

cambio, otros ven este mismo peligro en el arte figurativo, resaltando la preocupación que debe tener todo arte sacro por “sugerir” la realidad espiritual más que por “representarla”¹⁹¹⁰.

Por otro lado, una ventaja que el arte abstracto puede tener sobre la figuración es que, en general, recarga menos los templos¹⁹¹¹. Además, la desaparición de la proliferación de las imágenes de baja calidad que llenaban las iglesias cuenta con el apoyo y expreso mandato del Concilio en la Constitución ya nombrada. Se prefieren iglesias más vacías de “iconos”, que inspiren paz y tranquilidad¹⁹¹², y como dice Plazaola, “contra el vértigo de la vida cotidiana, sobreexcitada, al nivel de lo sensible, por lo que se ha llamado *la civilización de la imagen*, nuestra sensibilidad espiritual quiere hoy iglesias apacibles, que impongan silencio a los sentidos, busca oasis donde le sea posible al hombre recuperarse a sí mismo y escuchar el ritmo de su vida interior”¹⁹¹³. Según Plazaola, los posibles hechos que han llevado a este vacío de imágenes, que se relaciona con el silencio y la vida monástica, pueden ser el hastío a la oleada de imágenes que nos presentan los medios de comunicación y la repulsa a las imágenes comercializadas que han llenado las iglesias estos años pasados.¹⁹¹⁴ Aunque

solas fuerzas de su culto por la forma, cuando ésta misma, abandonada por el espíritu, ha sido destruida por la materia en aras de una imposible depuración total. No hay nada tan opuesto a la imagen religiosa, como los vagos escepticismos creadores de un mundo aformal en ruinas, donde las formas no tienen figura, sino sólo materia”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., p. 135.

¹⁹¹⁰ Este es el caso de Merton: “... el realismo fotográfico no es una ventaja en el arte sacro, sino, por el contrario, un inconveniente. El arte sacro no está destinado a ser esclavo de la realidad. No está destinado meramente a proporcionar una representación precisa de las formas materiales. No es sólo una copia de la realidad visible. Por el contrario, el artista sacro tiene como misión suya la difícil tarea de comunicar una realidad espiritual invisible y oculta. Para cumplir esta misión, el artista sacro tiene que cuidar de que su obra no sea demasiado opaca e impenetrable para la luz espiritual. Tiene que cuidar de no ocuparse demasiado de la materia y de las apariencias sensuales. Por consiguiente, una de las tareas del artista sacro es comunicar realidades ocultas, sugiriéndolas más bien que tratando de representarlas”. MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual*. Op. cit., p. 20.

¹⁹¹¹ Con relación a despojar de los templos todo aquello que no sea fundamental, el arquitecto García-Pablos opina que “... la necesidad de abrir nuevos caminos se justifica por el lógico deseo de BUSCAR LA PERFECCIÓN Y LA SINCERIDAD, desterrando el USO Y ABUSO de originalidades revestiriles y rechazando la rutina y el pestichismo. No se puede acomodar en la nueva arquitectura religiosa todo aquello que carece de sentido”. GARCÍA-PABLOS, Rodolfo. *Templo de los Sagrados Corazones*. Op. cit., p. 2. También con referencia a este estilo funcionalista de los templos, Gil nos dice que “una vez que el racionalismo iconoclasta se apoderó de la mentalidad vanguardista, la arquitectura del templo se enfrentó al proceso de su configuración como un aparte de su programa profundamente condicionada por los códigos modernos de expresión. Según los códigos del funcionalismo más estricto, los edificios sacros debían de expresar, mediante la limpieza de sus formas, el fin al que estaban destinados. A partir de esta situación, algunos arquitectos se centraron en investigaciones que trataban de asimilar la estructura de los templos contruidos bajo criterios de economía formal propios de la modernidad, con determinadas actitudes o procesos espirituales”. GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Op. cit., p. 147.

¹⁹¹² El sacerdote Castex se expresa de una manera tajante al decir: “Muchas veces he pensado que el problema fundamental de adaptar nuestras iglesias al gusto moderno no consiste tanto en *añadir* cosas como en *quitarlas*. No es, en general, problema de dinero, sino de fuego. No se solucionará añadiendo más altares, más imágenes, más retablos, más lámparas, sino un problema de despojamiento que lleve al fuego todo aquello que no tiene valor histórico ni estético. Aparecerá así, plásticamente, la actitud espiritual de despojamiento de la iglesia actual. Se trata de *limpiar* los templos”. CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., p. 20.

¹⁹¹³ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro del Arte Sacro*. Op. cit., p. 37.

¹⁹¹⁴ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Op. cit., p. 976.

realmente no se quiere prescindir de las imágenes, sino que las que estén tengan otro sentido¹⁹¹⁵.

En este punto podríamos enlazar con la idea expuesta en un apartado anterior, donde decíamos que se debía llegar a la dignidad por medio de la sencillez, y destacar la opinión de Plazaola cuando nos razona que el arte abstracto es ideal para ello, basando su validez en su fuerza expresiva, sin que necesite de elementos conceptuales añadidos o externos:

“... Si en algunas obras modernas la forma natural parece vaciarse en geometría pura de cifras descarnadas, es porque el artista siente subconscientemente que en aquellos simples esquemas está sustancialmente dicho *todo*, y que cuanto a esa forma nuclear pudiera añadir un perfeccionamiento técnico, o documental, o narrativo, o decorativo, sólo sería un enriquecimiento accidental, que no haría sino cubrir y debilitar la tremenda fuerza expresiva del signo”.¹⁹¹⁶

Como conclusión, se evidencia que el dilema figuración-abstracción es un tanto absurdo, pues las dos formas de expresión son válidas para entrar en el templo y cumplir con las funciones que debe tener todo arte sacro, complementándose entre sí; dependerá del carácter de lo representado la representación en uno u otro estilo¹⁹¹⁷. Como nos aclara Roig, los dos estilos pertenecen a la inteligencia humana, por lo que la figuración entroncaría con la parte de razón, y la abstracción con la de intuición¹⁹¹⁸. Además, muchos son los que piensan que el cristianismo puede aceptar perfectamente cualquier estilo artístico actual, sobre todo si éstos se hacen más radicalmente extremos en su expresión positiva de la realidad celestial¹⁹¹⁹. De todas formas, lo fundamental es, como dice Quintás, que el artista lleve a cabo su proceso de creación con sinceridad, y que el resultado sea el “fruto de una experiencia personal”¹⁹²⁰.

¹⁹¹⁵ Como dice el padre Arenas: “No se ha renunciado a las imágenes; sólo a las esculturas y pinturas consideradas con el valor de un candelabro o un florero. Las imágenes han recuperado el sentido original que habían perdido en épocas inmediatamente anteriores. Vuelven a ser una parte de la construcción y a formar parte en la estructuración espiritual del templo y de la vida religiosa. Por eso se refugian en las puertas, en los muros y en las vidrieras. Las imágenes son, otra vez, la auténtica decoración del templo”. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. Op. cit., p. 43.

¹⁹¹⁶ PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 457.

¹⁹¹⁷ Aranguren opina que “... lo divino, el Dios que nadie ha visto y el misterio de su Ser, sólo pueden ser aludidos sin *nombre* ni *figura*. Por el contrario, Cristo, la Virgen, los santos, demandan una cierta figuración”. LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Op. cit., p. 187.

¹⁹¹⁸ Roig opina lo siguiente: “El hombre es más que razón, es inteligencia. Al servicio de la inteligencia están el discurso, propio de la razón, y la intuición, que nos aproxima al espíritu, al ángel. El discurso nos da el esquema – *eidos*, figura, forma –, y la intuición, la contemplación. Al primer orden de cosas llamaríamos el modo ascético, y al segundo, el modo místico. Según esto, el predominio de la razón correspondería a lo figurativo, y a la intuición, propia del espíritu, lo no figurativo, lo espiritual”. ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Op. cit., p. 75.

¹⁹¹⁹ Así es la opinión de Colomer: “El cristianismo puede acogerlo todo. Incluso esa pasión negadora que ha presidido buena parte del devenir del arte contemporáneo: bastaría con dotarlo de un radicalismo aún mayor y de una audacia creadora que condujese más allá de los límites de este mundo, pero no *hacia abajo* sino *hacia arriba*”. COLOMER FERRÁNDIZ, Fernando. *La mujer vestida del sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Op. cit., p. 177.

¹⁹²⁰ En concreto el autor dice: “En caso de que todavía retenga la palabra *inspiración* entre nosotros su hondo carácter primigenio, no dudaría en decir que el Arte figurativo y el no-figurativo tienen en el ámbito sacro, por vías distintas, los mismos derechos, con una sola condición: que estén verdaderamente inspirados, es decir, que no sean mero producto de laboratorio o hacer técnico, sino fruto viviente de una experiencia personal que en el fondo es una gracia”. LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar*. Op. cit., p. 269.

3.1.5. La inactividad de fin de siglo

Si repasamos la actividad artística con relación a las obras sacras en los últimos treinta años nos daremos cuenta que se ha producido un parón considerable en la producción¹⁹²¹. Parece que se ha perdido esa ilusión con la que se empezó a afrontar la renovación a mediados de siglo, y se ha roto el incesante esfuerzo de artistas de categoría que continuaron trabajando en los años 60 y 70¹⁹²². Además, aunque en el Concilio Vaticano II se pretendió dar un cambio respecto al arte contemporáneo, en general la voluntad por implantarlo en el arte sacro es ciertamente escasa, quedando las ideas de las principales normas en buenas intenciones un tanto marginadas, con muy pocas aplicaciones reales¹⁹²³. Como dice Hani, “el problema del arte sagrado se plantea hoy de forma clamorosa; prueba de que este arte ya no existe, a pesar de laboriosos esfuerzos desplegados por unos cuantos para hacernos creer en el valor, en este campo, de las producciones más discutibles. Hoy en día existe, quizás, un arte religioso, pero no, en modo alguno, un arte sagrado”¹⁹²⁴. Esta misma preocupación por la creación moderna de arte religioso en vez de arte sacro, lo cual conlleva otros procedimientos y finalidades, pueden darnos la explicación de la dificultad actual por representar a Cristo de una forma que no sea demasiado “subjetiva”¹⁹²⁵. Como apuntan algunos autores, hoy en día existe una gran separación entre belleza y religión, es decir, entre el arte y la teología, olvidando las enseñanzas de los que han tratado de profundizar en la estética teológica:

¹⁹²¹ Son muchos los autores que opinan de la misma forma, como Schmied cuando dice que “Iglesia y arte se encuentran hoy más que nunca alejadas, sin posibilidades de entenderse, incluso hostiles. Esto vale para ambas partes. Y no hay nada que disimular al respecto. Tenemos que mirar la verdad de frente, a los ojos. Religión y arte siguen siendo relativas entre sí, pero la relación entre la iglesia y el arte se encuentran en una crisis profunda”. SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 25. También otro autor como Tena piensa de manera parecida: “... la belleza y el arte, el respeto y la significación de los objetos, de los ornamentos y de los libros..., han huido – o, casi, han sido echados fuera – de no pocas iglesias y celebraciones litúrgicas. Los arquitectos, escultores, pintores y orfebres religiosos, han sido los grandes *parados* de estos últimos años. Este dato, rigurosamente cierto, es bastante elocuente para explicarnos una situación que no creo que pueda considerarse gloriosa en este aspecto”. TENA, Pere. *El derecho a la belleza*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 4.

¹⁹²² Cantó nos comenta al respecto: “Jamás el arte religioso había estado bajo mínimos tan alarmantes. Casi es nula la existencia de muestras artísticas realizadas por artistas contemporáneos, parece como si abordar a pecho descubierto esos asuntos fuera anacrónico”. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 43-44.

¹⁹²³ El sacerdote y artista Oteiza plasma esta situación cuando dice: “... han venido a multiplicarse los documentos sobre el tema, pero seguidamente por fuerza de la costumbre, la inercia, la falta de preparación, todo o casi todo, venía a desbloquearse, a quedarse en el olvido, en palabras muertas”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*. Op. cit., p. 125.

¹⁹²⁴ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 11.

¹⁹²⁵ “... se nos hace muy difícil expresar el núcleo del cristianismo, que es la encarnación humana del Verbo de Dios. Al mismo tiempo, en el giro hacia su propia subjetividad, el artista ya no sigue la fe de la Iglesia sino su fe personal (a veces sus dudas de fe). Tenemos así que un pintor puede representar el rostro de Cristo tal como él lo siente y no tal como lo vive la fe común de toda la Iglesia. Resulta, entonces, difícil que todos los cristianos reconozcan en esa obra de arte al mismo Señor Jesús, con lo que muchas representaciones modernas de Cristo no atraen a la oración personal o comunitaria, si bien expresan un hondo sentido antropológico y religioso, pareciendo un hiato entre el arte de tema religioso y el arte sacro o de devoción con funciones litúrgicas o sagradas”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., p. 95.

“Es inexistente entre nosotros una teología de la belleza o una estética teológica, por sorprendente que parezca (cuando es ésta una de las fuerzas más poderosas que mueven y motivan la vida de una persona)”.¹⁹²⁶

Esto representa una falta de fe en la posibilidad de encontrar la belleza por medio de la teología, hecho muy necesario en este mundo actual tan secularizado¹⁹²⁷; la falta de belleza en el arte religioso denota que el hombre no vive su religión, sino que la percibe como algo externo y lejano, cuando tendría que ser algo próximo y que, como dice Urs Von Balthasar, se “experimente”¹⁹²⁸. La dificultad en la falta de representaciones plásticas de calidad en el arte sacro pueden deberse, entonces, a un grave problema del cristianismo en general a la hora de expresar su fe, y hacerla accesible a los demás¹⁹²⁹. Esto ha provocado graves consecuencias, pues la Iglesia se ha separado de la cultura moderna, y el cristianismo también, lo cual conlleva una gran dificultad en expresar la fe religiosa desde un punto de vista artístico, pareciendo que existe una cierta ruptura entre Dios y la estética plástica¹⁹³⁰.

“... la irrelevancia y la insulsa vaciedad de las expresiones artísticas de nuestra fe, a lo largo de las dos últimas centurias, *no se debe a un problema estético, sino que tiene su más profunda raíz teológica en la ruptura de lenguajes y de pensamiento entre la fe cristiana y el mundo moderno* (...) La ruptura de la Iglesia con la cultura moderna es el acontecimiento más grave para la fe en estos últimos tiempos. De ella se deriva la crisis del arte cristiano y su incapacidad para ofrecer una imagen convincente de Dios en al humanidad de Jesús. A partir de esta ruptura cultural durante la ilustración, el arte cristiano sufrió una herida mortal que se ha ido desangrando más y más hasta el momento actual”.¹⁹³¹

¹⁹²⁶ MALDONADO, Luis. *Liturgia y belleza. Estética y Arte en la celebración cristiana*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 34. Algunos autores que han destacado en el desarrollo de la estética teológica en los últimos años son Olivier Clément, H. Urs von Balthasar, Adorno, E. Trías, F. Lyotard, Romano Guardini, G. Steiner, Lortz, Jesús Casas, etc.

¹⁹²⁷ Esta es la conclusión a la que llega Casas: “Frente al predominio del racionalismo y de la prepotencia del poder económico, el hombre de hoy busca con ansiedad el lenguaje de los símbolos, de la belleza, del arte y de la imagen. La Teología Fundamental puede encontrar, en la estética y en su expresión artística, un lugar común para el diálogo entre la fe y el deseo de ese ideal que pueda dar sentido a todos los acontecimientos existenciales. No se trata sólo de acercarnos a los que están fuera de nuestras creencias religiosas, sino también de vivir nuestra propia fe desde una perspectiva teológica de cara al misterio, y a la experiencia de su proximidad”. CASAS OTERO, Jesús. *Salvación y Belleza. Fundamento teológico de la estética de la revelación y del culto iconográfico*. Facultat de Teología de Catalunya. Barcelona, 1999, p. 9.

¹⁹²⁸ “Lo bello volverá a existir tan sólo si, entre la salvación del más allá – la salvación teológica - y el mundo perdido en el positivismo y la falta de corazón, la energía del corazón cristiano se torna lo suficientemente grande para experimentar el cosmos como revelación de un abismo de gracia y de amor absoluto e incomprensible. No meramente creer, sino *experimentar*”. URS VON BALTHASAR, Hans. *Ensayos Teológicos I*. Op. cit., p. 118.

¹⁹²⁹ Como nos dice Gascón: “Si al vivir y expresar nuestra fe, los cristianos no creamos fórmulas artísticas capaces de expresar lo divino que hay en los hombres, y que en el hombre de Jesús de Nazaret se ha manifestado, algo muy íntimo al ser cristiano se nos está olvidando. No se trata tan sólo de crear espacios y objetos de culto más bonitos. Se trata de hacer accesible a Dios al hombre de hoy”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., pp. 104-105.

¹⁹³⁰ “... el arte moderno se siente incapaz de representar a Dios (...) La percepción de la belleza de Dios, fuente de la belleza y bondad del universo, no se alcanza con el sentido estético (...) La Iglesia ha dejado de ser el comitente cualificado que fue en el pasado, y los artistas con mayor potencia plástica no han experimentado nuevas formas icónicas religiosas”. *Ibíd.*, pp. 102-103.

¹⁹³¹ *Ibíd.*, pp. 97 y 99.

De todas formas, dentro de la crisis actual, se puede apuntar un alza de la calidad y una aceptable mengua de cantidad, ostentación y lujo. Y no hay que olvidar que el arte sacro forma parte de la totalidad de la práctica artística del siglo XX, como un elemento más dentro de la gran variedad sufrida en estos tiempos¹⁹³². Sin embargo, la Iglesia se sigue moviendo con demasiada ambigüedad en este campo, aprobando, por un lado, corrientes contemporáneas más cercanas tanto al arte profano como a la abstracción y, a la vez, encargando líneas de acción con preferencia de imágenes figurativas que contienen alguna reminiscencia del pasado¹⁹³³. Por esta razón, la liturgia actual se muestra con una grave falta de expresividad, lo cual hace que su acción cultural quede un tanto fracasada, sin atractivo y falta de vida¹⁹³⁴; todavía se necesita un cambio más profundo por parte de la Iglesia si se quiere llegar a un diálogo positivo con el arte¹⁹³⁵. Aun así, no podemos resignarnos a esta falta de empuje y protagonismo que sufre el arte

¹⁹³² El historiador Díaz Quirós hace un resumen del arte sacro del siglo XX en pocas palabras: “Repasar la evolución del arte al servicio de la liturgia en un siglo XX marcadamente decimonónico en sus inicios, embarcado en procesos de *renovación y significación* del arte ligado al culto y del ejercicio del culto mismo, removido en sus cimientos por el Concilio Vaticano II y que se plantea recurrentemente hasta nuestros días la capacidad expresiva de los lenguajes artísticos contemporáneos, puede contribuir, en tanto que profundiza en una de sus facetas, a la configuración de ese gran poliedro que es el arte del siglo que expira”. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España*. Op. cit., p. 444.

¹⁹³³ Prueba de esta situación son los recientes encargos realizados por la Iglesia española. Por un lado, el obispo de Mallorca ha encargado a Miquel Barceló la realización de un mural cerámico para la capilla de Sant Pere, dentro de la catedral de Palma, donde el genial artista ha desarrollado una monumental obra de 300 metros cuadrados, con referencia al “*Milagro de los Panes y los Peces*” además de una figura central estilizada de Cristo resucitado, y cuyos bocetos han sido ya expuestos en el Monasterio de Silos. Este mural se ha desarrollado con el estilo propio del autor, el cual se declara agnóstico, usando diversas formas bajo parámetros de total actualidad plástica y artística, y diseñando incluso las vidrieras que darán luz a todo el conjunto. En cambio, por otro lado, el cardenal Rouco Varela ha encargado a Kiko Argüello, que aunque ha pintado otros templos en diversas partes del mundo no es un artista profesional, los nuevos murales para el ábside de la catedral de la Almudena de Madrid, con un resultado plástico francamente mediocre y sin ningún respeto por las pinturas ya existentes, lo cual ha despertado una gran polémica debido a su escasa calidad artística. El líder del movimiento Neocatecumenal, formación católica conservadora, representa lo que él mismo llama La Corona Misteriosa, formada por el Cristo Pantocrátor presidiendo diversas escenas de la vida de Cristo. Todo se ha realizado con un estilo bizantino bastante caduco, donde ha primado los valores catequéticos antes que los artísticos, lo cual ha concluido en un deplorable resultado para el arte sacro. Estos dos trabajos, que contrastan fuertemente en cuanto a calidad artística, no están incluidos en nuestra tesis por estar realizados en el siglo XXI, lo cual excede la acotación temporal que nos hemos impuesto en esta investigación, además de tener en cuenta que la obra de Barceló no pertenece a la Comunidad de Madrid.

¹⁹³⁴ El sacerdote Maldonado denuncia esta grave situación: “Por falta de experiencia y de visión amplia de lo que es tanto la evangelización como la creatividad, se ha llegado a un tipo de liturgia amputada y mutilada; una liturgia inexpressiva, es decir, ayuna de verdadera expresividad por carecer de una forma fundamental de expresión, la expresión artística. El anuncio y, sobre todo, la celebración de la fe que tiene lugar en la liturgia no es posible si no se alcanzan ciertas profundidades del hombre. Y el acceso a esos niveles pasa por el camino de la experiencia estética. Además, la expresión artística es fruto sí de la creatividad, pero nunca del espontaneísmo. Se ha confundido frecuentemente creación (es decir, gestación difícil, larga, hallazgos de estructuras, etc.) con improvisación. Los resultados han sido una liturgia menesterosa, indigente, insignificante y frustrante”. MALDONADO, Luis. *Arte y liturgia*, en *Arte y celebración*. Op. cit., p. 83.

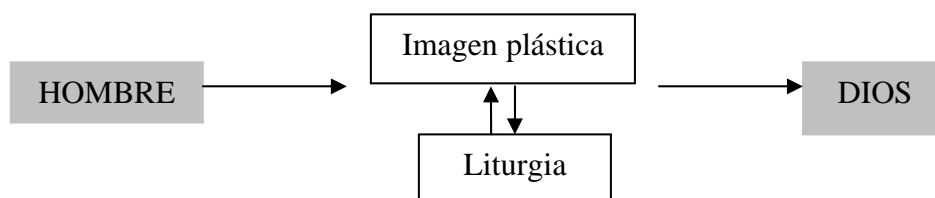
¹⁹³⁵ Oñatibia refleja perfectamente en sus palabras la situación del momento actual: “Un cambio de actitud, una conversión, se impone necesariamente. En la Iglesia, estamos necesitados de esta metanoia a todos los niveles: desde los responsables hasta el pueblo llano. Hay todavía demasiada nostalgia del pasado y excesivo miedo a lo nuevo. Habrá que empezar por disipar miedos, recelos, desconfianzas, prejuicios, para que se restablezca la confianza mutua. Y manifestar abiertamente la voluntad de entrar en diálogo franco, en un intercambio que se quiere fecundo. No hay por qué excluir de esta invitación al diálogo a los artistas sin fe”. OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte*, en *El Arte en la Liturgia*. Op. cit., p. 47.

sacro contemporáneo, hecho que se manifiesta incluso en sus escasas muestras o exposiciones¹⁹³⁶.

Esta nueva decadencia, no tan aguda como la sufrida a principio de siglo, puede estar motivada por el olvido de los principios y premisas fundamentales de las que se parte, como es el hecho de la trascendencia del arte sacro:

“La decadencia del arte actual se debe al olvido de estos principios, y su redescubrimiento debería llevar a los artistas a crear de nuevo obras, no idénticas, claro está, a las del pasado, cosa ni posible ni deseable, pero sí análogas, por emanar del mismo foco espiritual”.¹⁹³⁷

No hay que olvidar que la imagen plástica puede ser tremendamente útil y necesaria para poder expresar la presencia de lo trascendente, lo cual nos puede ayudar a sentir el carácter divino de Dios.¹⁹³⁸ Por lo tanto, la imagen, puede favorecer, sobre todo a través de la liturgia, el encuentro con Dios.¹⁹³⁹



También se debe plantear otro problema, ya expuesto al empezar el segundo capítulo, como es la secularización de la sociedad, que sigue estando presente en nuestro mundo actual¹⁹⁴⁰. Este proceso ha supuesto una separación entre el hombre y la Iglesia, a la vez que una sacralización de nuevos estados y situaciones de la vida profana¹⁹⁴¹, como ha podido suceder con el propio arte contemporáneo¹⁹⁴², lo cual es

¹⁹³⁶ Con relación a este negativo aspecto, Licht escribe: “Hoy en día el arte religiosos contemporáneo se ve tan perjudicado, tan humillado que incluso en un año como éste... no se ha organizado ninguna exposición seria de arte religioso contemporáneo, ni por parte de entidades religiosas ni de entidades laicas”. LICHT, Fred. *Momentos de desorientación. Aspiraciones, éxitos y fracasos del arte religioso contemporáneo*. Op. cit., p. 18.

¹⁹³⁷ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., pp. 13-14.

¹⁹³⁸ Casas define las cualidades de la plástica sacra al decir: “Por medio de las imágenes sensibles, los sentidos perciben lo no-sensible y, desde el ámbito del espíritu, percibimos también que Dios es suprasensible, porque el aspecto subjetivo está remitiendo siempre a la forma histórica de la revelación”. CASAS OTERO, Jesús. *Salvación y Belleza. Fundamento teológico de la estética de la revelación y del culto iconográfico*. Op. cit., p. 33.

¹⁹³⁹ El mismo Casas sigue diciendo: “Decimos que el lenguaje iconográfico es un instrumento eficiente de salvación, en el sentido de que la fe realiza aquel deseo, y aquella esperanza, de que la belleza divina llegue a nosotros en, y a través de, la belleza artísticamente simbolizada en la imagen, y experimentada en la celebración litúrgica. Por eso concluimos que el culto a las imágenes cristianas es un medio eficaz para alcanzar la unión con Dios”. *Ibíd.*, p. 54.

¹⁹⁴⁰ Constatando la separación entre el arte contemporáneo y la Iglesia, Balzarotti dice lo siguiente: “Yo diría que estamos en una época de secularización, y que parece que el arte en cuanto arte contemporáneo, en cuanto aporta el marco también programático de la modernidad, está en antítesis, extraño, separado de la Iglesia y del mundo de los creyentes”. BALZAROTTI, Rodolfo. *Diálogo*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 160.

¹⁹⁴¹ Esta situación queda definida por Colomer: “Este proceso ha sido definido como un proceso de secularización por el que el universo, la realidad y los valores han sido progresivamente considerados sin

incompatible con las intenciones de un arte litúrgico y sacro; muchos autores, como Gascón, ven al arte de vanguardia con muy poca preocupación respecto al exterior, siendo muy autorreferencial, lo cual provoca que sea poco trascendente¹⁹⁴³. Plazaola nos apunta otras características que predominan en el carácter del arte contemporáneo del siglo XX: el subjetivismo, el predominio de la forma, el ennoblecimiento de la materia y el gusto por la efimeridad¹⁹⁴⁴.

Esta situación ha supuesto que los artistas se alejen también del pueblo, con lo cual su arte dista mucho de ser “popular”, en el sentido de estar en contacto con la sensibilidad del pueblo¹⁹⁴⁵. También este ambiente provoca que hoy en día la religión interese poco, y no sólo a los artistas, sino a todos los hombres, lo cual influye hasta en el clero. Como dice Javier Clavo, “si los seminarios se quedan vacíos no puede extrañar la escasez del artista religioso, de verdad”¹⁹⁴⁶. Sólo algunos artistas consiguen hoy, en esta sociedad tan materializada, un valor “profético” en su obra, y esto se puede deber a la falta de coyuntura religiosa auténtica, sin la cual no puede existir el verdadero arte religioso. Incluso algunos autores piensan que una de las posibles causas del divorcio entre arte e Iglesia se debe a la separación, durante el siglo XX, de religión y racionalismo, cuya relación se había mantenido en armonía, más o menos pronunciada, a lo largo de la historia del arte¹⁹⁴⁷.

relación a Dios, es decir, como autónomos, como consistentes en sí mismos. Pero (...) lo que ocurre no es una desaparición de lo religioso sino su desvinculación de la fe de la Iglesia, del dogma y de la institución eclesial, y de su desplazamiento hacia zonas de la realidad y ámbitos de la vida humana hasta entonces considerados como profanos y que ahora van a ser sacralizados y ofrecidos como un sucedáneo de la religión abandonada”. COLOMER FERRÁNDIZ, Fernando. *La mujer vestida del sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Op. cit., pp. 12-13.

¹⁹⁴² El mismo Colomer continúa diciendo: “El esteticismo del arte contemporáneo ha generado una *estética de la fascinación* que (se) opone a la *estética de la comunión* centrada en la búsqueda del sentido y por lo tanto en la convergencia de ética, estética y religión”. *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁹⁴³ “Sucedio que en las doctrinas estéticas de la Vanguardia, el objeto o producto artístico pierde toda referencia con cualquier otra realidad ajena al mismo. El objeto estético se piensa a sí mismo y se construye desde sí mismo (...) Arte no es un *ob-jetum* sino la intencionalidad del artista al mostrarnos objetos fabricados por él respecto de los cuales nos pide que sean contemplados por nosotros con la misma actitud estética, gratuita, despojados de toda referencia a los intereses prácticos del vivir cotidiano (...) La obra de arte se refiere a sí misma, no trasciende de sí en sus referencias, se hace intrascendente. Fuera del sentido estético, queda mermada de otros contenidos”. GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. Op. cit., pp. 99-100.

¹⁹⁴⁴ Cfr. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II*. Op. cit., pp. 93-95.

¹⁹⁴⁵ “Quizá nunca han estado tan solos los verdaderos artistas como hoy y no por falta de mecenas sino por falta de un *pueblo*. El verdadero desafío consiste en el nacimiento de un arte verdaderamente *popular*, es decir, fundado sobre una existencia comunitaria que necesita signos. Los artistas deberían saber que existe un pueblo al que la constante escucha de una Palabra que viene de lejos, de otro mundo, ha afinado la sensibilidad espiritual y la receptividad hacia todo aquello que, irradiando la misteriosa luz de la belleza, testimonia, sabiéndolo o no, del Invisible”. COLOMER FERRÁNDIZ, Fernando. *La mujer vestida del sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Op. cit., 178-179.

¹⁹⁴⁶ CLAVO, Javier. *Arte religioso en las residencias de ancianos. Otra vez con Javier Clavo*. Op. cit., p. 53.

¹⁹⁴⁷ Este interesante razonamiento es el que hace Marco: “El arte, puesto que los predicados racionales no apuran y agotan la esencia de la divinidad – a lo largo de la historia y en mayor o menor grado – ha tratado de conciliar ambos extremos, ha entablado puentes para la emoción del hombre respecto a lo divino, ha buscado desentrañar lo inefable y su poder fascinante – inaccesible a la comprensión cartesiana – conjugando las ideas del pensamiento conceptual y el sentimiento humano (...) Tras la ruptura de esa histórica relación de entendimiento en el siglo XX, y el acercamiento de la creación a fuentes más cotidianas, se disolvieron los antiguos vínculos que ligaban arte y creencia. Quizá este suceso único no sea más que la ilustración del formidable tropiezo, clave en este siglo, entre racionalismo y religión”.

A este problema hay que añadir la falta de entendimiento y sensibilidad del pueblo hacia al arte contemporáneo, sacro o no, que aún hoy día sigue existiendo. Además, muchos cristianos no ven en los templos modernos ni la calidez ni la ambientación necesarias que predispongan a la oración, con lo que algunos edificios de este tipo son poco aceptados, y su trascendencia se hace muy difícil de entender:

“No dudo que existe una arquitectura religiosa moderna, bella y estimable, que puede despertar una emoción religiosa en almas cultivadas, por medio del espacio, el color y la luz, pero es una emoción que podemos llamar demasiado intelectual y refinada pero no profunda y radicalmente religiosa, sentida en las fibras que conmueven la psiquis del ser humano (...) Si el hombre en su angustia vital busca un templo donde refugiarse, dónde brizar sus cuitas, dónde soñar sus esperanzas, que no busque un templo racionalista y moderno, escueto y frío por muy refinado que sea. Porque le será muy difícil encontrar dónde está Dios entre armaduras metálicas, vitrales abstractos, imágenes esquemáticas y cristos filamentosos como esculturas de Giacometti. Acaso está Dios entre todo ello, pero será más difícil encontrarlo”.¹⁹⁴⁸

Por otro lado, para los artistas de este siglo existe una falta de precedentes artísticos sacros y cercanos de calidad, sobre todo si nos fijamos en el hueco dejado entre la Iglesia y los artistas desde el siglo XVIII¹⁹⁴⁹. En la situación actual, la Iglesia ha dejado que dicho hueco se agrande demasiado con su pasividad artística, y esto hace que los artistas no tengan una referencia clara, una base en la que deban fijarse para transformarla y actualizarla. Este hecho se lleva reconociendo desde mitad del siglo XX, donde ya se intuían las pesimistas perspectivas para recuperar la calidad de un arte sacro como el del gótico o el románico, con la misma esencialidad, ya que se pensaba que el hombre llevaba separado de Dios, por la secularización social antes comentada, desde mediados del siglo XVIII¹⁹⁵⁰. Por decirlo de alguna manera, las fuentes a las que el artista de arte sacro debe remitirse son demasiado antiguas, demasiado ancladas en el pasado, sin referencias claras y de calidad que sean actuales¹⁹⁵¹. Además, las imágenes

MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad*, en *Imágenes de culto. Arte Sacro para el siglo XXI*. Op. cit., p. 16.

¹⁹⁴⁸ CHUECA GOITIA, Fernando. *La religiosidad y la arquitectura moderna*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Op. cit., p. 31.

¹⁹⁴⁹ Como nos dice Marco, en la actualidad existe poco arte sacro de calidad, aunque se siguen creando obras para los templos, pero la mayoría todavía se encuentran ancladas en el pasado: “No se ha dejado de hacer arte religioso, pero habitualmente germina lejos, sujeto a las normas de un pasado glorioso, sin agarraderos en la superficie lisa y brillante de la modernidad. Por esta razón, en la propuesta, que trata de conjugar el arte y lo religioso en la posmodernidad, será difícil encontrar cuanto se agita y florece habitualmente en torno a los templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos”. MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad*, en *Imágenes de culto*. Op. cit., p. 17.

¹⁹⁵⁰ Este problema de la falta de antecedentes inmediatos en el arte sacro ya era denunciado por autores como Sedlmayer en 1959, cuando dice: “Las nuevas formas del culto *visible*, que podrían dar origen a un *renacimiento* de la arquitectura eclesiástica, no pueden ser inventadas ni preconcebidas. A pesar de tantos intentos, no es de esperar tal renacimiento, cuya lejanía muestra la falta de todo germen de nuevas y válidas imágenes para el culto, y el desconcierto de la iconología. Si el renacimiento se produce, algo deberá precederlo”. SEDLMAYER, Hans. *El arte descentrado*. Op. cit., p. 224.

¹⁹⁵¹ El escultor Venancio Blanco profundiza en este planteamiento cuando dice: “... De pronto los artistas no encontraron al artista anterior para apoyarse en él y obligarse a dar formas nuevas. La Iglesia ha tenido unos años donde ha incorporado formas vacías, ausentes en la búsqueda del artista, y al decir esto me estoy refiriendo a la inspiración, me estoy refiriendo a la ayuda divina que todo artista necesita y sin la cual no se puede dar un paso. La influencia bien entendida no es sino el soplo divino que te entusiasma para entender lo anterior y te entusiasma y te da fuerzas y formas para hacer cosas nuevas. Esto ha quedado interrumpido desde hace muchos años y la imagen de pasta ha venido a suplir algo de una

que se crearon, en general, en el arte sacro del siglo XIX, también sufrieron de una profunda degradación, la cual ha llegado hasta la actualidad por diferentes fuentes que hoy en día se siguen usando¹⁹⁵². Esto nos lleva a otra explicación de la dejadez en el arte sagrado, la cual puede deberse a que los artistas no tienen nada que contar, con una tradición demasiado manida que llega a pesar demasiado. Así pues, y como dijo Maurice Denis ya en los años cincuenta, “la cuestión no es saber si lo haremos tan bien como en las épocas precedentes, sino si tenemos algo que decir”¹⁹⁵³. También habría que recordar la opinión de Reuther respecto a la conveniencia de la temática religiosa actual para desarrollarla bajo un punto de vista plástico contemporáneo, y su duda sobre si hoy en día es posible seguir representando a Dios:

“Detrás de no pocas críticas se oculta la cuestión básica de si esta temática, con carácter general, puede ser tratada todavía convincentemente en la modernidad o, expresando esta duda en términos teológicos, hasta que punto en un mundo secularizado aún es posible hablar de Dios y de los contenidos cristianos y pintarlos. No es lo que en épocas pasadas frenaba la imaginería cuando predominaba el imperativo *no harás a tu Dios ninguna imagen ni simulacro*, admitiendo sólo caracteres y símbolos como signos abstractos. Hoy nos encontramos ante la ausencia de palabras o una fundamental inseguridad al hablar de Dios y a la hora de representarlo”.¹⁹⁵⁴

Como conclusión, el padre Fernández Arenas nos define con precisión las tres premisas o condiciones que se deben conseguir y cumplir para que se recupere un ambiente propicio al arte sacro de calidad:

- *que exista un verdadero arte contemporáneo de calidad*
- *que exista un clima de fe religiosa, tanto en la sociedad como en los artistas*
- *que los fieles deseen y admitan un arte nuevo con seguridad y confianza.*¹⁹⁵⁵

Por último, y si repasamos brevemente la situación en España en la actualidad, podemos notar como, aunque parezca sorprendente, se sigue creando arte sacro industrializado de pésima calidad, el cual se basa en estéticas historicistas, pasadas y caducas, con muy pocas aportaciones relacionadas con el arte contemporáneo.¹⁹⁵⁶ Este tipo de arte sigue existiendo porque, evidentemente, se sigue demandando. Luego, todavía queda mucho para que, tanto en el seno de los fieles como en el clero, se tenga una formación adecuada con relación a los tiempos modernos que vivimos¹⁹⁵⁷. Incluso hay que recurrir a exhibir arte sacro antiguo, como en las diferentes exposiciones de “Las Edades del Hombre”, para tener gran éxito de público, que aunque muestran obras

manera equivocada y peligrosa”. BLANCO, Venancio. *Diálogo*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 174.

¹⁹⁵² Esta situación se ve reflejada en las palabras de Elsen: “Pese a la gran cantidad de grandes pinturas y esculturas dedicadas a Cristo, en el siglo pasado ha sido objeto de algunos de los peores ejemplos de arte que existen en la historia. Se muestran a los niños unas efigies de Cristo con cabello largo y afeminadas que, frecuentemente, se han basado en pinturas alemanas o francesas del siglo XIX, del tipo menos inspirado. Las tiendas de objetos religiosos son responsables de que se suministren como artísticas unas relamidas estampas de Cristo. El sentimiento religioso, infortunadamente, hizo que la mayoría de la gente y el clero careciese de sentido crítico ante esa degradación tanto de Cristo como del arte”. ELSEN, Albert E. *Los propósitos del arte*. Op. cit., p. 48.

¹⁹⁵³ DENIS, Maurice. Recogido en OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época*. Op. cit., p. 19.

¹⁹⁵⁴ REUTHER, Manfred. *La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos*. Op. cit., p. 15

¹⁹⁵⁵ Cfr. FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. Op. cit., pp. 32-33.

¹⁹⁵⁶ En Madrid, por ejemplo, esto es palpable y evidente al darse una vuelta por el centro de la ciudad, y mirar los escaparates de arte religioso en las tiendas especializadas de la calle Mayor y Arenal.

¹⁹⁵⁷ Caso excepcional es la obra encargada a Miquel Barceló para la catedral de Palma de Mallorca, y que ha sido anteriormente comentada.

de gran calidad, muy pocas o ninguna pertenece al arte sacro actual¹⁹⁵⁸. Así pues, habrá que estudiar a fondo el nuevo panorama para saber que hacer, y afrontar un nuevo y decidido impulso por un arte sacro de calidad y con protagonismo, como gran arte, de primer orden:

“Habrá que sondear hasta las más ocultas raíces del por qué de la fuga de los pinceles y la razón de ese dar la espalda al magisterio de la Iglesia”¹⁹⁵⁹.

¹⁹⁵⁸ Interesante es la opinión de Oteiza, cuando dice al respecto que “se mira al pasado, pero no nos detenemos a mirar a nuestro presente, que por ahí va ese itinerario de exposiciones que se llaman *La Edades del Hombre*, excepto en Salamanca, sin consideración alguna para el arte religioso actual, y así el visitante al terminar su recorrido podría preguntarse ¿será que ya no existe? (...) La otra cara, pues de esos esplendores del pasado, de esa intermitencia de nostalgia, en que parecen viven las diócesis, es la noche en la que está el arte actual, el religioso...”. OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y creación artística*, en *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Op. cit., p. 124.

¹⁹⁵⁹ CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 44.

3.2. Arte profano: identidad propia e internacionalización

3.2.1. Vanguardias nacionales entre los años 60 y 80

Como continuación de los años anteriores, la mitad de los 60 fueron años de gran intensidad artística en nuestro país y, aunque seguía existiendo una relación entre el arte y la política, hubo una dinámica estilística mucho más fuerte. La tímida liberalización franquista y los planes de desarrollo cambiaron la situación de autarquía imperante, y con el “boom económico” se producirá una mayor apertura de fronteras, incrementándose la cercanía con los países extranjeros; esto traerá como consecuencia la implantación en España de las corrientes artísticas internacionales¹⁹⁶⁰. Desaparecen, pues, todos los estilos próximos al arte franquista, e incluso muchas veces aparecen aires con un cierto aspecto “kitsch”, con la presencia de falsos valores de modernidad.

En primer lugar, destacaron los trabajos de artistas que se habían formado con fuerza y calidad en años anteriores, como los informalistas catalanes, los del grupo “El Paso”¹⁹⁶¹ o el “Equipo Crónica”; también sobresale la evolución del conceptualismo, con grupos como Zaj, el desarrollo del minimal, la aparición del diseño gráfico como práctica artística¹⁹⁶², así como las nuevas figuraciones, con sus derivaciones sociales o pop¹⁹⁶³, o el constructivismo, contando también con muchas corrientes individuales que se desarrollaron durante estos años y en las posteriores décadas. En fin, que en estos años destaca, con relación a la época anterior, la gran oferta de opciones artísticas que surgen en el panorama nacional. También hay que decir que en la mayor parte de las vanguardias, como en el estilo antes comentado, se reforzó el contenido ético y el compromiso político, empezando a concebir el arte como medio de propaganda.

Dentro del panorama expositivo, sobresale la exposición organizada en 1967 en Madrid, y titulada “Nueva Generación”¹⁹⁶⁴, con la que, según palabras de Viñuales, “... el mundo del arte y sus movimientos, especialmente los más vanguardistas, cobran una inusitada proyección sobre la sociedad española”¹⁹⁶⁵, destacando autores como el sevillano Luis Gordillo, con gran influencia en los jóvenes pintores de la época.

¹⁹⁶⁰ Con relación a esta idea, Calvo Serraller opina de la misma forma cuando dice que “social, económica y culturalmente, aunque todavía no en el terreno político, fue entonces cuando la realidad comenzó a aproximarse al modelo de vida de las democracias occidentales desarrolladas. En el mundo del arte, esta mayor porosidad con el exterior se tradujo en una sincronización más fluida con los movimientos vanguardistas triunfantes en el extranjero. De esta manera, la nueva figuración expresionista, el nuevo realismo, el pop, el op, el arte normativo y el hiperrealismo fueron corrientes de vanguardia que se implantaron en España casi simultáneamente a su desarrollo internacional”. CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 65.

¹⁹⁶¹ Dicho grupo dejó de funcionar como tal en el año 1960, continuando la mayoría de sus integrantes con su labor artística de manera individual.

¹⁹⁶² Ya en el año 1960 se creó la A.D.I.F.A.D. (Agrupación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas) en Barcelona, institución que se movió en el campo de la enseñanza principalmente.

¹⁹⁶³ Se hace necesario destacar el desarrollo de la figuración más vanguardista relacionada con el pop, aunque con un aire muy peculiar, dada la tradición expresionista española, con poca frialdad en sus actitudes y métodos. Véase CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Op. cit., pp. 77-82.

¹⁹⁶⁴ Con este nombre se constituyó en Madrid el grupo creado por Barbadillo y Juan Antonio Aguirre, con artistas dispares y heterogéneos, y sin firmar ningún tipo de manifiesto ni declaración, que se movían entre el arte geométrico, el post-pop y la figuración. Véase ibídem, pp. 90-91. Como resumen de los principales postulados enunciados por Aguirre en nombre del grupo, valgan las palabras de Serraller cuando habla de “... el eclecticismo, el apoliticismo y, vamos a decirlo así, la *desespañolización* artística o su deliberada voluntad de romper con el tópico de la tradición artística local”. CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Taurus. Madrid, 2001, p. 322.

¹⁹⁶⁵ VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 177.

Entre los años 1970 y 1975 se producirá la agonía lenta, pero imparable, del régimen, lo que propiciará que no exista otro arte que el ejecutado al margen del sistema. En este escenario destacan, como indica Simón Marchán, tres orientaciones artísticas básicas:

- a) Por un lado están los artistas que aceptan la situación del desarrollo del mercado, con una monopolización de los códigos artísticos.
- b) También se produce una ruptura con la experimentación, recuperando el caballete, y apareciendo un pluralismo formal con dos variantes: por un lado, están las aportaciones que continúan los movimientos de la década anterior; por otro lado, están las prolongaciones que surgen con los minimalistas catalanes y con los neofigurativos madrileños.
- c) Por otro lado se propugna la transformación del objeto artístico, así como su creación y recepción, su producción y consumo. Se cuestiona la extensión y la función del arte, desembocando en el arte conceptual.¹⁹⁶⁶

Pero sobre todo destacó este último cambio de rumbo, cuando empieza a entrar en crisis el objeto artístico, y se hace un nuevo planteamiento de la función y el papel del arte en la sociedad de consumo. Comienza, pues, a aparecer el arte conceptual, aunque su debate teórico empezó a aparecer ya en los años 60, con una nueva función para el objeto artístico, si es que éste llega a existir. Con este planteamiento, se proponen diversas ideas: la eliminación del objeto artístico, la afirmación del artista colectivo, científico e investigador, la eliminación de la concepción de la capacidad creadora y genial (el conocimiento artístico viene dado por el trabajo investigador y no por la genialidad), y, por fin, la sustitución de los canales del mercado en la difusión de la obra, con sitios no lucrativos, sino públicos o de estudio e investigación.¹⁹⁶⁷ Así, en los años 70 aparecieron numerosos artistas que se dedicaran al conceptual, sobre todo en Madrid y Cataluña¹⁹⁶⁸; pero no todos estos artistas continuaran con este modelo expresivo por mucho tiempo, pues aunque muchos continuarán esta línea a lo largo de los años 80 y 90, otros abandonan en los 80.

También se suman, junto a la corriente anterior, otras de ámbito internacional, como el arte povera, sociológico o los happenings, además de otros estilos ligados a las nuevas tecnologías como el "Vídeo-Art", destacando también otras corrientes como los minimalistas o los neo-abstractos, con más cantidad de cosmopolitismo artístico¹⁹⁶⁹; existieron también gran cantidad de prácticas individuales, con la consiguiente desaparición de grupos o colectivos tan de moda en décadas anteriores¹⁹⁷⁰,

¹⁹⁶⁶ Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Comunicación. Madrid, 1974, p. 340.

¹⁹⁶⁷ Cfr. BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura (1939-1990)*. Op. cit., p. 561.

¹⁹⁶⁸ En Madrid destacaron los artistas que se movieron en el entorno de Alberto Corazón o Nacho Criado; en Barcelona sobresale el grupo Treball, que contaba con artistas como Muntadas y Torres, entre otros, y que luego desembocó en el grupo Fluxus, con acciones entre 1971 y 1976, año este último en el que alcanzaron su mayor grado de protagonismo en la Bienal de Venecia.

¹⁹⁶⁹ Véase CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia, tomo I*. Op. cit., pp. 95-97.

¹⁹⁷⁰ Es curioso observar como en la arquitectura de los 70 se produce el caso contrario, pues deja de ser tan personalista como en las décadas precedentes, y a partir de este momento se trabajará en equipos y en grandes empresas, perdiendo el carácter individual del arquitecto. Como dice el arquitecto Fernández Alba, "la plataforma objetiva, impersonalista, de técnica grupal se abre como un postulado que desmitifique la imagen subjetiva, intimista de arquitecturas de autor que había ilustrado en los veinte años precedentes todo el patrimonio cultural arquitectónico y cuyas posibilidades de actuación estuvieron formuladas desde la racionalidad funcionalista, la practicidad liberal, la lógica orgánica o el

produciéndose en esta época también el fin de ese llamado “carácter español” que había tenido el arte de décadas anteriores. A pesar del desarrollo de estas manifestaciones artísticas, también hubo un retorno a la pintura, cobrando en Madrid un gran auge la neo-figuración¹⁹⁷¹, y en Barcelona el grupo “Trama”¹⁹⁷².

Durante esta década se produjeron los “Encuentros de Pamplona”¹⁹⁷³, en concreto en 1972, teniendo una gran trascendencia y poder simbólico entre los artistas de la época. También el artista Alberto Corazón publica en 1973 un manifiesto titulado “*A favor de un arte perfectamente inútil*”. Además, el arte se empieza a separar de la política y, como nos dice Calvo Serraller, comienza a tomar “un cariz extrañamente vacilante e indefinido, oscilando entre el mero prestigio adquirido por algunas personalidades supervivientes de la vanguardia anterior y la formación de núcleos de jóvenes cuya mentalidad era ya completamente postfranquista”¹⁹⁷⁴. En 1976 destaca en la Bienal de Venecia una muestra retrospectiva titulada “España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976”, que contó con gran número de los progresistas intelectuales de la época.¹⁹⁷⁵

En los años 80, tras la muerte de Franco y el inicio de la democracia en la década anterior, se comienza en España un proceso de normalización política, social y, por supuesto, cultural. Las relaciones entre el arte y la política cobran una fisonomía diferente, más próxima a Europa. Con esto, comenzó a abrirse un periodo de debate entre posiciones artísticas e ideológicas dispares, perfilándose lo que, en palabras de Bozal, se convertiría en una “fisonomía específica del arte joven español”¹⁹⁷⁶. Dicho debate se desarrolló con numerosas exposiciones y publicaciones en diversos medios escritos. En definitiva, se trata de una época de gran eclecticismo, donde es difícil ser original, cuestión que se procuró conseguir con la posmodernidad de esta época.

Además, aparece una nueva generación de artistas, sobre todo pintores, que con su arte intentarán recuperar la dignidad de la pintura, un tanto alicaída por el impacto intelectual del conceptualismo, y el gran desarrollo de otras técnicas, como son las instalaciones, las performances, la fotografía o los medios audiovisuales como el vídeo. Se intentará desterrar el aburrimiento de la pintura, así como expresar el máximo de sentimientos o ideas con un alto nivel plástico. Se evidencia, pues, el retorno a la pintura, con la presencia de la dualidad entre abstracción y figuración, además de la afirmación de individualidades, con muchos artistas residiendo en el extranjero, ya sea en París, Nueva York, etc. Sobre todo abundarán las exposiciones y muestras de artistas jóvenes. Esto no quiere decir que no se continuara trabajando con propuestas conceptualistas, como pudieran ser el body-art, o el land-art.

costumbrismo populista” FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Edicusa. Madrid, 1972, p. 94.

¹⁹⁷¹ Dentro de esta corriente destacaron artistas como Pérez-Villalta, Alcolea, Carlos Franco, Luis Gordillo o Chema Cobo.

¹⁹⁷² Dentro de este grupo se encontraron pintores como Broto, Javier Rubio, Xavier Grau o Gonzalo Tena.

¹⁹⁷³ Reuniones muy importantes donde se pudo contactar directamente con experiencias de artistas como Christo, Kosuth, Arakawa, Cage, etc. Véase ibídem, *Tomo I*, p. 97 y *Tomo II*, pp. 746-751. Dichos encuentros estuvieron financiados por capital privado, la familia Huarte, y contaron con dos figuras españolas de gran prestigio internacional, como son el compositor Luis de Pablo y el pintor José Luis de Alexanco. Cfr. CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Op. cit., p. 326.

¹⁹⁷⁴ CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 163.

¹⁹⁷⁵ Véase CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia*, tomo I. Op. cit., pp. 97-99.

¹⁹⁷⁶ BOZAL, Valeriano. Op. cit., p. 594.

También se produce una continuación del minimalismo, iniciado en los años 70, así como el nacimiento de diversas propuestas de un expresionismo abstracto personalizado por cada artista, destacando también grandes escultores. Además, se comienza a reconocer la calidad de otras artes, como la fotografía, el diseño, la publicidad, etc. Dentro de los artistas más relevantes del momento se podría citar a Barceló, García Sevilla, Sicilia, Campano, Broto, Eduardo Arroyo, Juan Uslé, Cristina Iglesias, Pérez Villalta, Gordillo, Susana Solano, Juan Muñoz o Zush, entre otros, y que tuvieron, y tienen, una gran proyección internacional.

Por otra parte, el cambio social producido trajo consigo un importante auge en el mercado del arte, con el nacimiento de ferias como ARCO¹⁹⁷⁷, aumentando el número de galerías privadas, así como las salas de exposiciones de diversas instituciones, como bancos y cajas de ahorro, que empezarán a mantener una actividad intensa y cosmopolita¹⁹⁷⁸. Muchas de las exposiciones que se celebran son de artistas o colectivos hasta el momento desconocidos, a la vez que se producen numerosas exposiciones de artistas españoles en el extranjero, incrementándose el interés internacional sobre la cultura y el arte de nuestro país. El gran panorama expositivo no sólo llegó a los artistas y expertos, sino que también participó activamente el gran público y, como nos dice Calvo Serraller al respecto, "... la programación oficial dio, en efecto, un giro espectacular, cuyos resultados sociales fueron los de transformar un asunto, hasta entonces reservado a una exigua minoría, en un auténtico fenómeno de masas"¹⁹⁷⁹. Con esto se consiguió que, de alguna manera, la gente mejorara su manera de contemplar el arte, por lo que "... el público español se acostumbra a ver, a mirar y ya no se siente *eputado* ni confundido ante la novedad y, ni siquiera, ante lo extravagante"¹⁹⁸⁰.

También hay que destacar la proliferación de diversos Museos de Arte Contemporáneo, como el Reina Sofía, sobre todo a finales de los años 80, aunque la mayoría tendrán numerosas lagunas y huecos importantes como punto de referencia artística de estos años; esta proliferación vendrá muy apoyada por las nacientes autonomías, con sus departamentos de cultura, que impulsarán propuestas artísticas muy interesantes.

3.2.2. Últimas tendencias

En la última década del siglo XX, crecerá considerablemente el ritmo de las nuevas propuestas y, como nos dice Calvo Serraller, "... con los argumentos más variados, aunque sin una justificación netamente artística, seguirá creciendo hasta la actualidad. La potenciación de los poderes locales al amparo del llamado Estado de las autonomías ha sido y es un puntal en esta dirección. Muchas de las exposiciones de arte joven en España se han basado en las peculiaridades nacionales, aunque por sí mismas no

¹⁹⁷⁷ La primera feria de ARCO (Arte Contemporáneo) se celebró en Madrid en 1981, y continúa celebrándose hasta nuestros días, con un intento por aunar el aspecto comercial con el cultural.

¹⁹⁷⁸ Véase JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España*, en *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 102. Esta autora destaca, entre otras, varias exposiciones, como "1980", en la galería Juana Mordó (1979), "Madrid D.F.", en el Museo Municipal de Madrid (1981), "Otras figuraciones", en La Caixa (1981) o "26 pintores, 13 críticos", también en La Caixa (1982).

¹⁹⁷⁹ CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., pp. 144-145.

¹⁹⁸⁰ VINUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 179.

generan estilos diferenciables”¹⁹⁸¹. El mismo autor opina que existe una similitud con la situación de los años 60, en cuanto a la integración con la cultura europea se refiere, aunque en esos años se creó la primera vía de la “secularización” del arte en España¹⁹⁸². La verdad es que hubo, como dice el historiador Viñuales, un cierto “atracción” de movimientos, y no todos tenían el mismo grado de interés, singularidad o calidad¹⁹⁸³; llegamos a nuestros días con una sensación de cansancio¹⁹⁸⁴. Por esta razón, el mismo autor observa que el carácter de investigación y experimentalidad permanente que existe actualmente en el arte puede tener efectos positivos, pero también negativos:

“Las conceptualizaciones originadas, ingentes en cantidad y cualidad, por la experimentalidad de Gran Taller que hemos vivido durante estos cien años superan todo lo conocido hasta ahora. Por este lado, el arte presenta, y diríamos que gana, una gran batalla. Del lado negativo tendremos que poner un cierto desencanto, una cierta monotonía y un *impasse* acerca de los caminos por los que discurrirá el arte del próximo siglo”.¹⁹⁸⁵

Por otra parte, con la proliferación de museos de arte contemporáneo en casi todas las comunidades autónomas, muchos artistas vivos ven sus obras expuestas en dichos museos, simulando a clásicos trabajando en la actualidad. En todos estos artistas priman las individualidades, y la creación se realiza en un ámbito de gran libertad. Se seguirán desarrollando todas las propuestas, sobre todo individuales, de la década anterior, y cabe destacar que ya se perdió toda referencia con el carácter nacional del arte de décadas anteriores, para encarar las nuevas soluciones bajo un pleno contacto con las corrientes internacionales, sin ningún tipo de aislamiento. Así, junto a las corrientes citadas anteriormente, destacan las nuevas propuestas artísticas que se crean con la tecnología electrónica e informática, apareciendo diferentes canales de comunicación y expresión, como es el uso de Internet, y con unas novedosas posibilidades donde priman la universalidad y el uso de infinitos medios de expresión, sin limitación alguna. Terminar, pues, comentando que dentro de esta vorágine, como opina Serraller, “... basta y sobra para comprender que la revolución tecnológica ha ido creando tantas posibilidades que nos resulta muy difícil señalar cuáles podrán ser sus límites definitivos”¹⁹⁸⁶.

¹⁹⁸¹ CALVO Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Op. cit., p. 151.

¹⁹⁸² Calvo Serraller comenta que “al contemplar las cosas desde la perspectiva actual, alguien puede estar tentado de confrontar el ritmo de aceleración lineal de la vanguardia durante los años sesenta y setenta con la centrifugación postvanguardista de hoy; con ello, se recrearían un espacio de demarcación diferenciador. Sin negar los cambios de situación, algo por lo demás, connatural a esencia misma de lo moderno, creo, no obstante, que lo que significó como vía de secularización del arte moderno en España la explosión vanguardista de los sesenta se inscribe en un mismo proceso que el que se sigue viviendo ahora en nuestro país. Es el proceso por el que España – sus estructuras, su cultura y su arte – se transforma definitivamente hasta su integración real y verdadera en el contexto de las democracias occidentales más desarrolladas”. *Ibidem*, p. 66.

¹⁹⁸³ En concreto, Viñuales dice que “calificamos de *atracción* esta epifanía de las artes en nuestro país, a pesar de la alegría que significa el aperturismo y la libertad democrática, porque pensamos, y creemos con algún fundamento, que no existe un proyecto ponderado que ponga en marcha un desenvolvimiento gradual y novedoso, extensivo e intensivo de la cultura. Después de tanto esfuerzo por acceder libremente al arte y la cultura, parece que se hubieran agotado las ideas y se instalaran entre nosotros la repetición, la monotonía y las referencias al pasado”. VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Op. cit., p. 180.

¹⁹⁸⁴ Véase *ibidem*, p. 186.

¹⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 180.

¹⁹⁸⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Op. cit., p. 360.

3.3. Pinturas murales:



AQUERO PALACIOS, Joaquín

*Parroquia de San Sebastián
(Capilla de los Arquitectos)
C/ Atocha, nº 39 - MADRID
- Mural en el ábside (1965) -*



- FICHA TÉCNICA



Estado del templo tras el bombardeo
sufrido en Noviembre de 1936

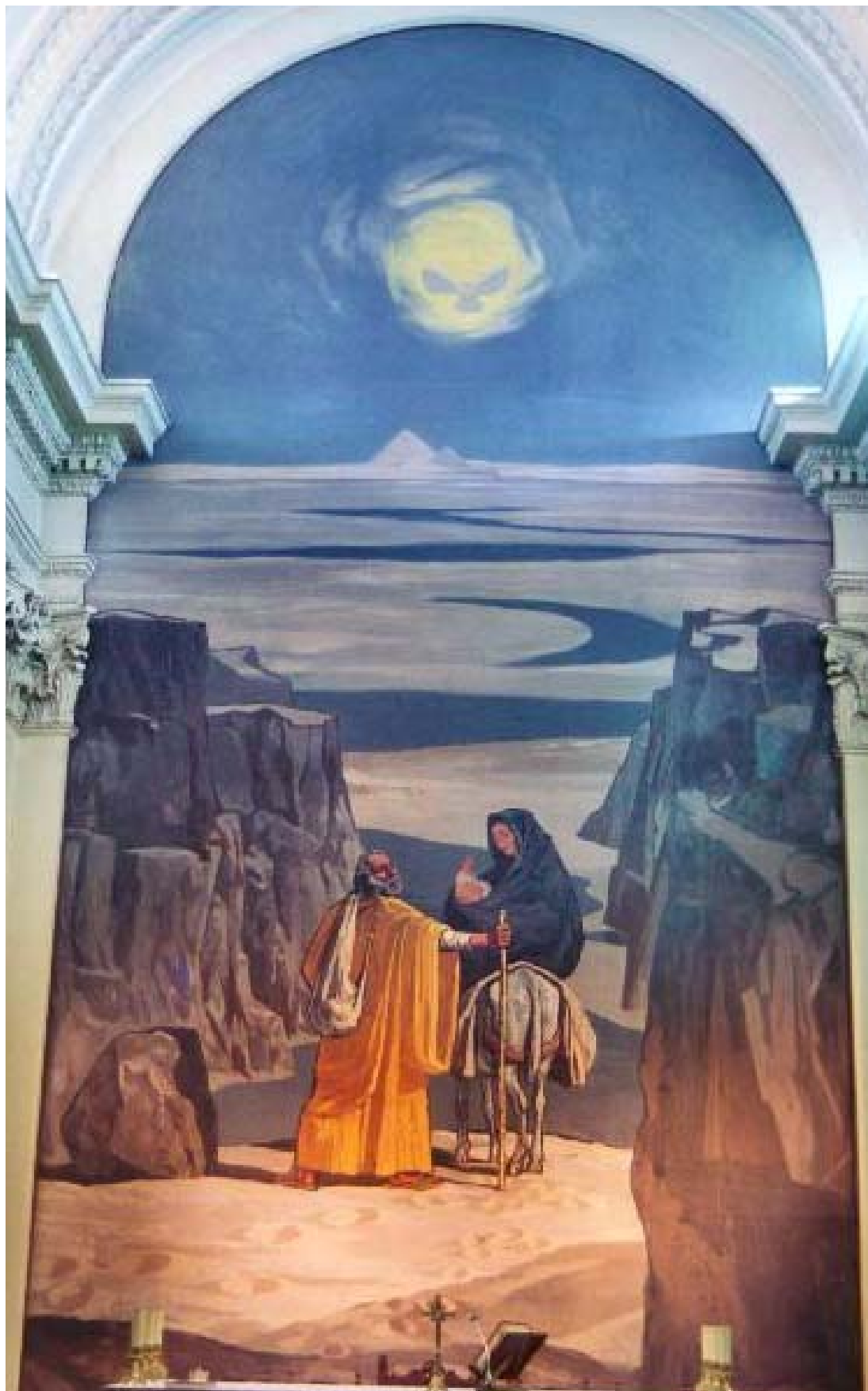
Este templo se encuentra entre las calles de Atocha y San Sebastián, y su fachada, aunque el edificio está declarado monumento histórico-artístico, defrauda un tanto al verla, pues el templo ha sufrido diversos avatares a lo largo de su historia. Tanto es así, que al principio de la guerra, en 1936, la iglesia fue asaltada y quemada y, posteriormente, bombardeada, quedando sólo en pie la capilla donde se encuentra la pintura de Vaquero, la cabecera del templo, la portada y la torre del campanario. Tras esto, la iglesia fue reconstruida en 1943 por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, concluyéndose las obras en 1959.¹⁹⁸⁷

Con relación a la capilla a estudiar, ésta se encuentra en la parte más antigua del templo, pues se remonta al siglo XVII, y está al lado de la entrada y en su parte derecha, llegando a tener una entrada lateral independiente. La capilla se llama de los Arquitectos, y está regentada por la “*Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto*”. La obra de la actual capilla se comenzó en el siglo XVIII, pero fue reformada por el arquitecto Ventura Rodríguez. Destaca la decoración basándose en casetones de la cúpula, así como la ornamentación de las pechinas con cabezas de ángeles.

En el ábside de dicha capilla se encuentra el mural de Vaquero Palacios, padre del artista Vaquero Turcios, autor estudiado anteriormente con su obra mural de los Sagrados Corazones. La conservación de la obra, que ocupa todo el frontis del ábside, es espléndida, pues es relativamente moderna, y su iluminación consiste en dos focos laterales, suficiente para contemplar la obra con claridad, pues toda la estancia se halla

¹⁹⁸⁷ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., pp. 378-379.

espléndidamente iluminada, con especial énfasis de los techos abovedados por su belleza, con lo que las partes más altas se aprovechan de este hecho.



- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Para pintar este mural, Vaquero Palacios se basó en el propio nombre de la Congregación que se encarga de la capilla, y este no es otro que la Huída a Egipto. La obra parece realizada al acrílico sobre tela pegada a la pared del ábside, pues el grosor de las pinceladas así lo denotan. Así pues, la obra está pintada en su ubicación actual y no en el taller del artista, por lo que en todo su proceso el carácter mural se halla presente con gran fuerza.

El tema de la Huída a Egipto en la iconografía cristiana es muy antiguo, pues, según Bréhier, existen obras al fresco del siglo VI. En España la representación más antigua la encontramos en un repujado sobre una plancha de plata del costado del Arca Santa de Oviedo.¹⁹⁸⁸ Este tema se basa en el evangelio de san Mateo, por el cual José y María huyen a Egipto con Jesús, pues se avecinaba una matanza de niños mandada por Herodes¹⁹⁸⁹, pero esta escritura es bastante imprecisa en los detalles, por lo que los artistas lo han suplido por diversos textos apócrifos, sobre todo por el llamado Pseudo-Mateo.¹⁹⁹⁰

Generalmente, se suele representar a la Virgen con el Niño encima de un asno, estando José al lado, como en el caso de nuestro mural, aunque a veces también se complementa la escena con algunos ángeles protectores. Esto no siempre se ha representado así, pues en la Contrarreforma se prescindía del asno y se pintaba a la pareja a pie. También se encuentran ejemplos donde se ha preferido representar el momento de la salida de la familia, con la Virgen despidiéndose o bajo un árbol esperando a que José prepare la montura. Éste suele representarse anciano y con calva, y



¹⁹⁸⁸ Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los grandes temas del arte cristiano en España. Tomo I: Nacimiento e infancia de Cristo*. Op. cit. pp. 151-161.

¹⁹⁸⁹ En concreto los evangelios dicen lo siguiente: “... un ángel del Señor apareció en sueños a José, diciéndole: Levántate, toma al niño y a su madre, y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise; porque Herodes ha de buscar al niño para matarle. Levantándose, José tomó al niño y a su madre de noche. Y se retiró a Egipto, donde se mantuvo hasta la muerte de Herodes; de suerte que se cumplió lo que dijo el Señor por boca del profeta: Yo llamé a Egipto a mi hijo”. Mateo 2, 13-15.

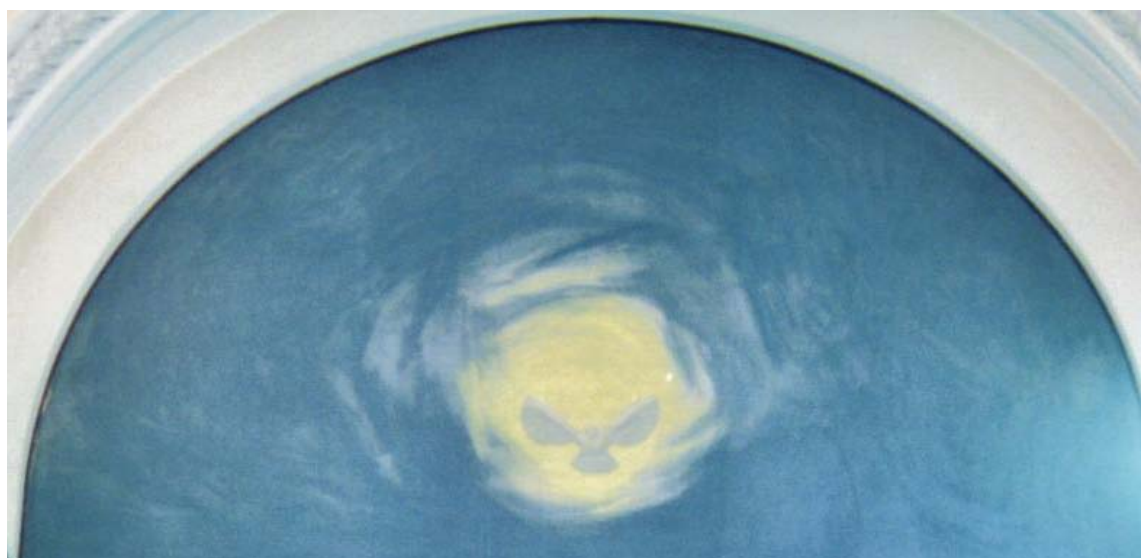
¹⁹⁹⁰ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 108.

en este tipo de escenas viste ropas de viaje, como la capa y el turbante o el sombrero de alas, aunque Vaquero no respeta esta iconografía. El color amarillo de sus vestidos, al igual que el uso en otras ocasiones del morado, es cosa reciente.¹⁹⁹¹

Con relación al decorado del fondo, suelen representarse paisajes de Palestina o Egipto, y a veces la acción se desarrolla durante la noche, que es el momento del día donde lo sitúa el evangelio.¹⁹⁹² Vaquero Palacios pinta un cielo oscurecido, añadiendo un elemento ciertamente innovador, como es un curioso haz de luz en cuyo centro destaca la presencia de una paloma, simbolizando la



presencia del Espíritu Santo que protege con su luz a la familia en su viaje e ilumina toda la escena bajo un ambiente lunar. Como se ha visto anteriormente, esta protección se solía representar con la presencia de un ángel, y no con el Espíritu Santo, con lo cual el autor introduce esta variante iconográfica, de la cual nada dicen los evangelios.



Es curioso observar como el animal usado, del cual tampoco se dice nada en el evangelio, es el asno, pues éste se encuentra revestido de diversos significados, tanto

¹⁹⁹¹ Además de estos elementos, existen más atributos de San José, como son el bastón curvado o en forma de muleta, así como la vara florida o las herramientas de carpintero. Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., pp. 152-153.

¹⁹⁹² Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 164-165 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 285-287.

negativos, la tozudez e ignorancia, como positivos, la paciencia, tenacidad y humildad. Pero en la tradición cristiana siempre se ha interpretado bajo valores positivos, estando



presente en varios acontecimientos claves, como la Natividad, donde es testigo mudo junto al buey, y en la entrada de Jesús en Jerusalén, donde se interpreta al animal como símbolo de paz.¹⁹⁹³

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Si empezamos hablando de la integración de la pintura con la capilla, se puede decir que es más que correcta, aportando un toque de color que contrasta positivamente con la blancura del recinto. Aunque la hechura de la pintura es moderna, no deja de complementarse bien con la arquitectura clasicista de Ventura. Además su carácter mural da un aire de monumentalidad al presbiterio que realza este lugar como se merece, hecho que sin duda era conocido por el autor, ya que además de pintor era también arquitecto.

Sin embargo, si nos atenemos a las normas litúrgicas promulgadas tras el Concilio Vaticano II, hay que hacer ver que el tema elegido no es el más adecuado para una pintura que vaya a ocupar el ábside, sobre todo cuando en esta capilla se celebra la Santa Misa, pues la representación de un tema histórico puede distraer la atención del pueblo¹⁹⁹⁴. Por lo tanto, esta capilla no es el lugar más adecuada para las celebraciones litúrgicas, aunque como lugar de recogimiento y oración si pueda desempeñar sus funciones excelentemente.

En cuanto a la pintura en sí, hay que

¹⁹⁹³ Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 49, MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 61, CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., pp. 86-89 y HALL, James. Op. cit., p. 51.

¹⁹⁹⁴ Esta es la opinión de Plazaola cuando dice que "... la zona más sagrada – el altar y el ábside – debe reservarse a una iconografía que tenga referencia directa al misterio salvífico... En esas representaciones debieran evitarse los caracteres meramente históricos que distraigan de la contemplación del hecho salvador en su sentido más profundo y completo". PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 446.



decir que Vaquero Palacios supo imprimir a la composición un carácter propiamente muralista, con una monumentalidad que otorga a la pintura un atractivo típico de la obra mural. Y esto no es de extrañar, pues este artista trabajó en diversas obras murales a lo largo de su vida, por lo que el dominio de esta técnica es evidente. Además, los trazos del pincel, firmes y seguros, transmiten una gran fuerza, que podría denominarse pétrea, muy típica en este autor y que posteriormente continuaría con gran excelencia su hijo Vaquero Turcios. A la vez existe una gran sensibilidad al diferenciar las distintas texturas que aparecen en la obra, como puede ser el suelo arenoso con las recientes pisadas del grupo, las rocas del desfiladero, o la inmensidad de la llanura del desierto con las pirámides al fondo.

Sin embargo, si nos fijamos en el plano iconográfico usado por el artista, vemos que apenas existe innovación en la manera de representar este tema, ni en la disposición de las figuras, ni en el escenario elegido para ubicarlas. En este apartado, Vaquero Palacios prefirió elegir una manera clásica de representar el suceso bíblico, sin ninguna alteración e importancia. Toda la innovación queda, pues, en valores más puramente plásticos, resaltando, como se dijo anteriormente, el carácter muralista y monumental que tiene la obra. Sólo destaca una pequeña innovación en este terreno, y es ese cielo oscurecido con una curiosa representación de la radiación que emana del Espíritu Santo.

Aun así, Vaquero Palacios no llega a la calidad expresiva en este tipo de representaciones de su hijo, que ya había realizado por estos años varios murales,



bajo el tema del Vía Crucis como el estudiado en el apartado anterior, con numerosos premios a escala internacional. Por lo tanto, la obra de Palacios se queda un tanto corta para el año en la que fue creada, con una figuración que, aunque personal e intimista, no llega a estar a la altura de las vanguardias que se movían en este momento en nuestro país. Así, aunque la obra es interesante dentro del panorama de la renovación del arte sacro, es poco valiente y arriesgada, no denotando una estrecha relación con el arte más innovador del momento.



PADRÓS ELÍAS, Santiago

*Parroquia San Francisco de Sales
Francos Rodríguez, nº 5 –
MADRID
- Cúpula central (1965) -*



- FICHA TÉCNICA

Este suntuoso templo se levanta en el distrito de Tetuán, estando anexo el colegio salesiano “San Juan Bosco”, pues dicha orden es la que regenta la iglesia. Tras un atrio de gran magnitud, se entra el templo, el cual tiene una sola nave circular, con capillas laterales. Encima de dicha nave se encuentra la monumental cúpula, donde Padrós ejecutó su obra, la de mayor envergadura después de la realizada en el Valle de los Caídos.

La técnica que usó Padrós es la del mosaico, como en la mayoría de sus grandes obras, técnica donde el autor demostró un gran oficio. La conservación de la obra es bastante buena, pues la dureza el material ha hecho que se conserve la calidad del material empleado en su estado original. En cuanto a la iluminación, necesariamente



artificial debido a la magnitud de la obra y la escasez de aberturas al exterior del templo, consta de una serie de focos que alumbran con brillantez el mosaico, el cual se puede contemplar correctamente desde cualquier punto de la nave.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

La temática de la cúpula resume un sueño inalcanzable de San Juan Bosco, fundador de la Orden Salesiana, en 1865: “... en lo alto, María Auxiliadora entre coro de ángeles; más cerca los Apóstoles y luego los coros de los mártires, de los profetas, de las vírgenes, de los confesores. Abajo, los emblemas de las grandes victorias de la Virgen y los diversos pueblos del mundo implorando su ayuda”¹⁹⁹⁵. Padrós completó esta idea con la imagen del santo contemplando su propia visión. Así, todo el mosaico gira alrededor de dos figuras centrales: la *Virgen María Auxiliadora*, con una figura de 6,5 metros, y el fundador *san Juan Bosco*, con una imagen de 4,5 metros. El resto de las figuras que componen la obra miden aproximadamente 3 metros, consiguiendo en el conjunto una gran monumentalidad. Además la cúpula se completa con una filacteria rodeando toda su base, relativa al Ave María: “*Dios te salve, Reina y Madre, misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra*”.

En la cúpula actual hay representadas ochenta figuras, distribuidas de la siguiente manera: sesenta y una de Santos (incluyendo a Laura Vicuña, hoy ya declarada Beata), ocho ángeles, tres Salesianos, dos Hijas de María Auxiliadora, tres niños y tres niñas.

En concreto son tres Patriarcas: *Abraham, David, San José*; cinco Profetas: *Moisés, Isaías, Miqueas, Daniel, Juan Bautista*; doce Apóstoles: *Pedro, Pablo, Juan, Santiago el Mayor, Santiago el Menor, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Judas Tadeo, Matías, Andrés* (falta *Simón*); cuatro Evangelistas: *Lucas, Marcos, Juan, Mateo* (éstos dos últimos ya colocados entre los Apóstoles); doce Confesores: *Isidro Labrador, María de la Cabeza, Antonio de Padua, Pío V, Fernando de Castilla y León, Juan de Dios, Isabel de Portugal, Domingo Savio, José Cafasso, Pío X, Luis Gonzaga, Ana*; nueve Mártires: *Lorenzo, Hermenegildo, Justo, Pastor, María Goretti, Tarsicio, Inés, Esteban*, más un Santo no identificado; cinco Fundadores: *Ignacio de Loyola, Domingo de Guzmán, Francisco de Asís, José de Calasanz, Antonio María Claret*; cinco Doctores: *Juan de la Cruz, Tomás de Aquino, Francisco de Sales, Isidoro de Sevilla, Agustín de Hipona*; seis Vírgenes: *Teresa de Jesús, Margarita María de Alacoque, Rosa de Lima, Micaela del Santísimo Sacramento, María Mazzarello, Laura Vicuña*. María Auxiliadora y Don Bosco ocupan un lugar preferente.

Las figuras del período bíblico son 6 del Antiguo Testamento y 19 del Nuevo. Las figuras del período de la Iglesia son 32; las de la Familia Salesiana son 15. Los varones representados son 55; las mujeres son 17. Sumando los ocho ángeles, alcanzan exactamente 80.¹⁹⁹⁶

Las figuras están colocadas en círculos concéntricos, a partir de la linterna central, la cual está decorada por mosaicos azules, con una cruz patada (de brazos iguales) en el centro. Para seguir un orden en la descripción comenzaremos por la figura de la Virgen, e iremos describiendo cada uno de los cuartos que se encuentran a su izquierda, y dentro de éstos y a su vez, reconoceremos a cada uno de los personajes de arriba abajo.

¹⁹⁹⁵ Recogido en PADRÓS, Santiago. *Santiago Padrós*. Editora Nacional. Madrid, 1972, p. 110.

¹⁹⁹⁶ Toda la información relativa al reconocimiento de cada uno de los personajes se debe a un estudio, no publicado, de don Fausto Jiménez, y que ha sido extraído de los archivos parroquiales de la iglesia, facilitado para esta tesis doctoral por el actual párroco del templo, don Julio Díez.



PRIMER CUARTO

Santísima Virgen María Auxiliadora. Está sentada en un trono, decorado con azucenas y cruces dentro de círculos y rombos de fondo azul. A sus pies tiene un escabel de color verde con adornos blancos, cetro en sobre el brazo del trono, túnica azulada, ceñida a la cintura con cinto dorado, manto rojizo, que descansa sobre las rodillas, sandalias imperiales de color rojo, corona de reina, nimbo con nueve estrellas



sobre fondo azulado. Con la mano izquierda sostiene al Niño Jesús, erguido sobre su pierna izquierda. El Niño tiene nimbo dorado, con corona y cruz de forma griega, y extiende brazos y manos. Ambos están en posición netamente frontal.

Es la clásica "Kyriotissa" o Reina. Se la puede llamar también "dominadora del mundo". Representa a la Virgen sentada en un trono, con traje de "Basilissa" o Emperatriz. Desde la época de Justiniano (527-565) la vemos resplandecer en Parenzo, Santa Sofía (Constantinopla), San Emeterio (Salónica) y Rávena. Tras las luchas iconoclastas este tipo adquiere nuevo auge: a la Virgen se le reserva un puesto de honor en la bóveda de los ábsides centrales de las iglesias. La "Theotócos" es representada vestida de púrpura, sentada como soberana con todos los honores que se deben a una "Basilissa". El Niño está sentado en el regazo y tiene la mano derecha alzada en señal de bendecir. De este modo, la Virgen se presenta como "Trono de Sabiduría". La solemnidad se la da el estatismo frontal de Madre e Hijo, sobre el mismo eje vertical. Esta visión grandiosa ha sido cantada con frecuencia por los Padres de la Iglesia y por los textos litúrgicos. A veces se la conoce con el nombre de "Nicopeya" o hacedora de la victoria. En la "Kyriotissa" se encuentra bellamente afirmada la realeza de María. La Iglesia Oriental no la conmemora con una fiesta específica, como lo hace, en cambio, la Iglesia Occidental.¹⁹⁹⁷

“Esta imagen fue la primera figura colocada en el mosaico: se empezó el 5 de marzo de 1966, y se descubrió el 23 de mayo del mismo año. Por el contexto sabemos que es la imagen de María Auxiliadora, una de las pocas que se representa sentada. Las novedades introducidas le dan un sentido específico. El Niño no está en el regazo, sino sobre la rodilla; no bendice, sino extiende los brazos y las manos; es la Madre que muestra al Hijo, pero Éste acoge e invita a dejarse acoger. Aquí radica la dimensión educativa de esta presentación de María, Auxiliadora del pueblo cristiano. Es la Virgen de Don Bosco, que desde el lado opuesto contempla la Gloria de María, como insinuó él mismo al pintor Lorenzone.”¹⁹⁹⁸



San Miguel Arcángel



San Gabriel Arcángel

San Miguel Arcángel. En el círculo central se disponen ocho ángeles, entre una estrella de madera de ocho puntas. En el cuarto de cúpula que nos ocupa, Padrós dispuso a la izquierda a san Miguel Arcángel, vestido de militar, bien calzado con

¹⁹⁹⁷ Véase JIMÉNEZ, Fausto. *Estudios sin publicar*. Archivo parroquial de San Francisco de Sales, Madrid, pp. 50-51 y Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 119-127.

¹⁹⁹⁸ JIMÉNEZ, Fausto. Op. cit., pp. 51-52.

botines, guarnición sobre las choquezuelas, coraza, loriga, capa. Espada enhiesta en la mano derecha. Con el dedo índice de la mano izquierda señala hacia abajo. "*Miguel*" significa: "*¿Quién como Dios?*". Es el alférez de Dios; es la justicia de Dios que precipita hasta los infiernos a los ángeles rebeldes (dedo índice hacia abajo). En el románico y primer gótico viste túnica larga y ceñida a la cintura o bien dalmática. En el siglo XIV empieza a vestírsele de guerrero: con armadura de la época y con alas. Como atributos principales recordamos el largo palo que termina espada, la balanza, y uno o más diablos.¹⁹⁹⁹

San Gabriel Arcángel. Con capa de color gris, en la mano derecha porta una azucena, mientras que con la izquierda realiza el gesto de hablar. "*Gabriel*" significa "*Hombre en quien confía Dios*". Es el mensajero de Dios, el ángel de las Anunciaciones. Se aparece a Daniel para explicarle una visión (Dan 8, 15-26) y anunciarle las "siete semanas" (Dan 9, 1-27). Se aparece a Zacarías para anunciarle el nacimiento de Juan Bautista (Lc. 1, 11-20) y a María para anunciarle el nacimiento de Jesús (Lc. 1, 26-38). Generalmente viste túnica larga y ceñida, con manto o sin él. En el románico aparece con dalmática. Sus atributos personales suelen ser el dedo índice levantado en actitud de hablar, palo de mensajero, azucena en la mano, siendo éste último el más característico.²⁰⁰⁰



San Pablo y San Pedro



San José y San Juan Bautista

San Pablo, Apóstol. El primero del círculo medio. Túnica talar azul. Vestidura sagrada verde. Barbado. En la mano izquierda lleva un pergamino. Con la derecha sostiene una espada, instrumento de su martirio. Nacido en Tarso de Cilicia, era ciudadano romano. Fue celoso fariseo, perseguidor de los cristianos. Convertido, pasó a ser su mejor propagandista, realizando grandes viajes misioneros. Los Hechos de los Apóstoles hablan de él largamente. Murió en Roma bajo el emperador Nerón, probablemente el año 67. De él quedan varias Cartas. Desde finales del siglo XIII su atributo es la espada; raras veces el cuchillo.²⁰⁰¹

¹⁹⁹⁹ Ibídem, pp. 47-48. Para ampliar sobre la iconografía de este ángel remitirse al mural que García de los Monteros realizó en la parroquia de San Miguel Arcángel, en Navas del Rey en 1949, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰⁰⁰ Ibídem, pp. 49-50. Para ampliar sobre la iconografía de este ángel remitirse al mural que Roa realizó en la parroquia de Covadonga, en 1945, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral..

²⁰⁰¹ Ibídem, pp. 52-53. Para ampliar sobre la iconografía de este ángel remitirse al mural que García de los Monteros realizó en la parroquia de San Miguel Arcángel, en Navas del Rey en 1949, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

San Pedro, Apóstol. Túnica de color marrón. Vestidura sagrada verde. Barbado. Con ambas manos sostiene la llave, en cuyo círculo superior hay una cruz dorada. Nacido en Betsaida, fue llamado por Jesús, al que fue conducido por su hermano Andrés. De carácter primario, fue un enamorado de Jesús. Los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles hablan muchas veces de él. Murió en Roma bajo el emperador Nerón, probablemente el año 67. De él quedan dos Cartas. Es el más representado en la iconografía cristiana. Viste túnica y palio, como los demás Apóstoles. En el período gótico aparece con ornamentos pontificales, con barba corta redondeada y algo gris. Sus atributos son: libro o rollo, como los demás Apóstoles; desde el románico aparece con llaves, gallo... Las llaves son el símbolo del primado concedido por Cristo a Pedro (Mt. 16, 13-20).²⁰⁰²

San Juan Bautista, Profeta. Vestido rústico de estameña ceñido a la cintura. Barbado. Descalzo. Señala con el dedo índice de la mano derecha al "*Cordero de Dios*" (Jn. 1, 29). Hijo de Zacarías e Isabel, fue santificado en el vientre de su madre. Vivió en el desierto. Bautizó a Jesús en el Jordán y lo señaló como "*Cordero de Dios*". Murió decapitado por orden de Herodes Antipas hacia el año 30 (Mt. 14, 1-12). Antiguamente lo vistieron con túnica y palio, como a los demás Apóstoles. A partir del siglo XIV lleva túnica corta de piel de camello, ceñida con gruesa faja anudada por delante. A veces lleva nimbo poligonal propio de los personajes del Antiguo Testamento. Su atributo personal es el "*Agnus Dei*" (Cordero de Dios).²⁰⁰³

San José, Esposo de María, Patriarca. Tiene túnica larga marrón, ceñida a la cintura. Amplio manto pardo. La cabeza tocada de blanco. Barbado. Con la mano izquierda sostiene una sierra, instrumento de su trabajo (Mc. 6, 3). En la mano derecha sostiene una vara florida, alusión a una leyenda apócrifa, según la cual habría florecido únicamente su vara entre todos los pretendientes a la mano de María. Sobre San José sólo se sabe de cierto lo que cuentan los Evangelios sinópticos. En época medieval viste el traje sencillo de los artesanos: túnica corta y ceñida. Modernamente se le viste con túnica talar y manto terciado. En la época medieval los atributos eran bastón curvado o en forma de muleta, vara florida, cesta o jaula con dos palomos en la escena de la Purificación, vela en la escena del Nacimiento. Desde el Renacimiento tiene al Niño Jesús en los brazos o de la mano, bastón florido, herramientas de trabajo (sierra, cepillo, martillo).²⁰⁰⁴

San Tarsicio, Mártir. Es la primera figura del círculo inferior. Adolescente. Túnica blanca parduzca, con franja roja vertical desde el hombro izquierdo. La boca abierta y los ojos como en éxtasis mirando hacia arriba. Tras sus manos cruzadas sobre el pecho destellan unos rayos dorados. San Tarsicio fue un joven acólito, muerto por no entregar la Eucaristía, a mediados del siglo III, en Roma. Viste túnica y manto romano. Se le representa con patena entre las manos, o teniendo éstas cruzadas sobre el pecho.²⁰⁰⁵

²⁰⁰² Ibídem, p. 52. Para ampliar sobre este apóstol remitirse al mural referenciado en la cita anterior.

²⁰⁰³ Ibídem, pp. 62-63. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que Stolz realizó en la iglesia del Espíritu Santo en 1932, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰⁰⁴ Ibídem, p. 63. Para ampliar sobre la iconografía de este ángel remitirse al mural que Garrido realizó en la parroquia de S. Martín de la Vega en 1956, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral, así como en el mural anterior de Vaquero Palacios.

²⁰⁰⁵ Ibídem, pp. 65-66.



San Tarsicio – Santa Inés – San Esteban – Santa Ana

Santa Inés, Virgen y Mártir. Calzada elegantemente. Túnica blanca. Sobre-túnica verde de manga corta, ricamente decorada en los bordes, cruzada por banda azul sobre el pecho; collar de perlas y turquesas. Cabeza tocada con velo blanco azulado, ajustado en el pelo con broche de turquesa y que, reposando sobre el hombro izquierdo, llega a la altura de las rodillas. Con sus manos sostiene un cordero, símbolo de su nombre: "Agnus" (cordero en latín) = "Agnes" (nombre latino de Inés). De noble familia romana, murió mártir hacia el año 304, a la edad de trece años, por defender su virginidad. Fue sepultada en la Vía Nomentana de Roma, donde hay unas catacumbas que llevan su nombre. Su atributo particular es un cordero.²⁰⁰⁶

San Esteban, Protomártir. Túnica blanca. Dalmática grisácea con decoración de fondo verde y rombos amarillos. Imberbe y con tonsura monacal. En la mano derecha lleva un libro; en la izquierda sostiene una palma, colgando de la muñeca el manípulo de color celeste. Junto con otros seis, Esteban fue elegido diácono por los mismos Apóstoles. Murió lapidado en Jerusalén el año 33. Su actuación es narrada en los Hechos de los Apóstoles (cap. 6-7). Sus atributos generales son la palma y el libro del Evangelio, como los otros mártires. Su atributo personal son las piedras: una o dos en la cabeza o recogidas en la dalmática a modo de delantal.²⁰⁰⁷

Santa Ana, Madre de la Virgen María. Descalza. Túnica talar verde. Manto pardo que le cubre también la cabeza. Manos abiertas hacia arriba como acogiendo o rezando. Sobre el pecho tiene un lirio (¿Inmaculada concepción de María?), del que sale una cruz dorada (¿Jesús, el Hijo de María?). Desde el siglo II una tradición atribuye el nombre de Ana a la madre de la Virgen, así como el de Joaquín al padre. Su culto se introdujo ya en la Iglesia oriental en el siglo VI; pasó a Occidente en el siglo X. El culto de San Joaquín es más tardío. Viste túnica y manto que la cubre hasta la cabeza, o está cubierta con unas tocas como corresponde a su estado de casada. En cuanto al nimbo que circunda su cabeza, ha sido representada indistintamente con el de forma circular o con el de forma poligonal propia de los personajes del Antiguo Testamento.²⁰⁰⁸

²⁰⁰⁶ Ibídem, p. 65

²⁰⁰⁷ Ibídem, pp. 64-65

²⁰⁰⁸ Ibídem, p. 64.



San Isidro – Santa María de la Cabeza – San Hermenegildo – San Lorenzo

San Isidro, Labrador. Sandalias de cuero sobre medias blancas. Pantalón marrón corto ajustado a la cintura con fajín rojo, y a las rodillas con cordones blancos. Camisa blanca y chaquetilla verde. Barbado. La mano derecha sostiene una gavilla de espigas; la izquierda apoya sobre la azada. Nació en Madrid en 1180/82. Fue bautizado en la parroquia de San Andrés. Casó con Santa María de la Cabeza en Torrelaguna. Trabajó como agricultor jornalero en casa de Juan de Vargas. Era muy piadoso y diligente. Murió en Madrid en 1170. Su cuerpo, incorrupto, se conserva en la iglesia de San Isidro de Madrid. Viste el traje de los antiguos labriegos de Castilla: chaqueta y calzón corto. Barba y cabello hasta los hombros. Sus atributos son las herramientas de trabajo: pala, azadón, laya o arado, manojos de espigas, rosario.²⁰⁰⁹

Santa María de la Cabeza, esposa y madre. Falda larga verde. Delantal beige. Camisa blanca azul claro. Sobre la camisa, chaquetilla de manga corta de color verde. Cabeza cubierta con pañuelo blanco anudado al cuello. En la mano izquierda sostiene un huso; y en la derecha, un farol o linterna encendida. Nació en Torrelaguna (Madrid) a finales del siglo XI. Era santera de la ermita de La Soledad; para ir a la ermita debía atravesar un río, y por la noche usaba una lámpara. Casó con San Isidro Labrador y tuvieron un hijo. Luego vivió y murió en Madrid. Sus atributos son: huso de hilar, farol, lamparilla de aceite, hacha encendida. El huso alude a la "mujer fuerte" de la Biblia: "Una mujer fuerte, ¿quién la encontrará?... Se busca lana y lino y lo trabaja con manos hacendosas" (Prov. 30, 10a.13). El aceite era necesario para la lamparilla de la ermita.²⁰¹⁰

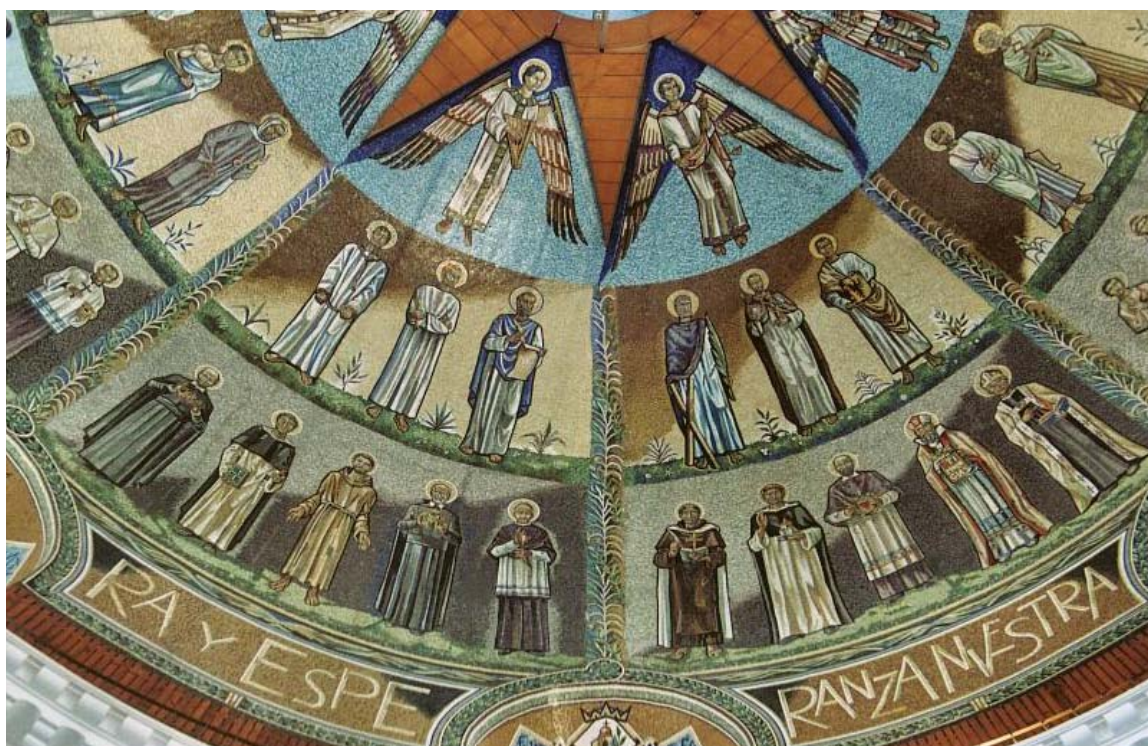
San Hermenegildo, Mártir. Calzado con botines. Túnica azul hasta las rodillas, sujeta a la cintura con elegante cinturón de hebilla dorada. El manto regio está recogido con broche en el hombro izquierdo. Imberbe. Las manos, separadas y orantes, están esposadas con grilletes y cadenas. Defendió la fe católica contra la herejía arriana. Al margen de sus campañas militares, padeció el martirio por negarse a recibir la comunión

²⁰⁰⁹ Ibídem, pp. 84-85.

²⁰¹⁰ Ibídem, p. 84

de manos de un obispo arriano. Murió el año 586. Fue canonizado por Sixto V en 1585, a petición de Felipe II. Sus atributos son la corona real, la esfera en la mano, el cetro, el monograma de Cristo resplandeciente en su pecho, para indicar que estaba en posesión de la religión verdadera. A sus pies o en su mano, el hacha, instrumento de su martirio.²⁰¹¹

San Lorenzo, Mártir. Calzado. Túnica blanca. Dalmática verde ricamente decorada con rombos amarillos y rectángulos celestes. Imberbe. Tonsura monacal. En la mano izquierda sostiene un cofre; y en la derecha, una parrilla, instrumento de su martirio. De origen hispano probablemente, fue diácono del Papa Sixto II en la Iglesia de Roma. Murió mártir en la persecución de Valeriano el año 258. Según la tradición, murió asado en una parrilla. De él hablan San Ambrosio y Prudencio. Su culto se había extendido por toda la Iglesia ya en el siglo IV. Es representado joven, imberbe, con tonsura monacal. Viste alba talar, dalmática diaconal de color púrpura, y manípulo en el antebrazo izquierdo. Sus atributos generales son la palma y el Evangelario; atributo personal es la parrilla. Puede llevar también una bolsa de dinero administrador de la Iglesia romana.²⁰¹²



SEGUNDO CUARTO

Ángel músico. Lleva túnica talar blanca, y toca un arpa.

²⁰¹¹ Ibídem, pp. 83-84.

²⁰¹² Ibídem, p. 83.

Ángel turiferario. Agarra el incensario con la mano derecha y lo agita con la mano izquierda. Lleva capa.



Ángel músico



Ángel turiferario



San Matías - San Lucas – San Marcos

San Matías, Apóstol. Túnica blanca. Imberbe. Lleva las manos atadas y una soga al cuello, instrumento de su martirio. Los ojos cerrados. Sólo sabemos con certeza su nombre y su elección para sustituir a Judas Iscariote (Hch. 1, 15-26). Según la "Leyenda Áurea", predicó el evangelio en Judea. Sus atributos son diversos y poco constantes. En el arte medieval: cuerda al cuello o en las manos, piedras o dos grandes clavos; a partir del siglo XV: lanza casi siempre, excepcionalmente hacha o alabarda.²⁰¹³

San Lucas, Evangelista. Túnica talar blanca. Barbado. Tiene los brazos cruzados. En la mano derecha sostiene un buril o espátula; en la izquierda, tres pinceles de diverso tamaño. Lleva la cabeza cubierta con una especie de solideo: es la "quippá" judía. Con ojos muy vivos dirige su mirada hacia la imagen de la Virgen, como si Ella estuviera posando para él. De familia pagana, se convirtió al cristianismo. Acompañó a San

²⁰¹³ Ibídem, p. 56

Pablo. Escribió un Evangelio y los Hechos de los Apóstoles. Como médico, desde el siglo XV le acompañan instrumentos de medicina (tijeras, lancetas, pinzas, botes...). Como pintor, según la tradición, lleva pincel o una tabla con la imagen de la Virgen. Es el Evangelista que más habla de la Virgen (Lc. 1-2).²⁰¹⁴

San Marcos, Evangelista. Túnica azul claro, manto azul. Barbado. En la mano izquierda sostiene un pergamino; con la derecha está en actitud de escribir con pluma de ave. Acompañó a San Pablo en el primer viaje apostólico y a Roma. Según la tradición, fundó la Iglesia de Alejandría (Egipto), donde murió mártir hacia el año 62. De él se conserva uno de los cuatro Evangelios. Se le representa vestido de obispo excepcionalmente; Berruguete lo vistió con paño filosófico, sin túnica, en Toledo. Como patrón de los zapateros, lleva algún instrumento relacionado con la profesión.²⁰¹⁵



San Andrés – Santiago el Mayor – San Juan

San Andrés, Apóstol. Túnica azul celeste, manto gris azulado. La mano derecha sostiene una cruz aspada, instrumento de su martirio. En la mano izquierda lleva una palma. Nacido en Betsaida, fue primera discípulo de Juan Bautista, luego de Jesús. Era hermano de Pedro, al que llevó hasta Jesús. Según la tradición, predicó el evangelio en muchas regiones, y murió en la ciudad de Patrás, en la península de Crimea. Su atributo personal es la cruz en aspa, llamada precisamente Cruz de San Andrés, y que antes del siglo XIV tiene forma de cruz latina.²⁰¹⁶

Santiago el Mayor, Apóstol. Túnica blanca. Tiene capa marrón de peregrino con conchas, y bordón en la mano derecha. Cruz de Santiago en el pecho. Nacido en Betsaida, era hijo de Zebedeo y Salomé, y hermano de Juan Evangelista. Junto con Pedro y Juan forman los discípulos predilectos de Jesús. Murió decapitado en Jerusalén el año 42, bajo Herodes Antipas. Según una tradición tardía, predicó en España. Desde

²⁰¹⁴ Ibídem, pp. 55-56.

²⁰¹⁵ Ibídem, p. 55.

²⁰¹⁶ Ibídem, pp. 54-55.

el siglo XIII viste hábito de peregrino con esclavina y bordón. Como peregrino, lleva zurrón, concha, sombrero con alas y calabaza.²⁰¹⁷

San Juan, Apóstol y Evangelista. Túnica verde, manto marrón recogido sobre el hombro derecho. Imberbe. Con ambas manos sostiene un libro, sobre el que está dibujada un águila monocéfala. Nacido en Betsaida, fue llamado por Jesús. Con su hermano Santiago y con Pedro forman los tres discípulos predilectos de Jesús. Según la tradición, tras la muerte de Jesús fue echado en una caldera de aceite hirviendo en Roma, de la que salió ileso. Murió en Éfeso, muy anciano, a finales del siglo I. De él quedan un Evangelio, tres Cartas y el Apocalipsis. Como Evangelista, le acompaña un águila, con el que es identificado según la visión del profeta Ezequiel (Ez. 1, 10).²⁰¹⁸



*San Ignacio – Santo Domingo – San Francisco de Asís –
San José de Calasanz – San Antonio María Claret*

San Ignacio de Loyola, Fundador. Vestido de sacerdote, con sotana, fajín y manteo negros. Barbado. Calvo. Sus manos encuadran el lema "JHS", colocado sobre una cruz roja. Nació en Azpeitia (Guipúzcoa) en 1491. Pasa la primera etapa de su vida en la Corte real y en la milicia. Luego estudia Teología en París, y funda la Compañía de Jesús (Jesuitas). Murió en 1556 en Rama, donde están sus restos. Ha influido mucho con su libro "Ejercicios espirituales". Con frecuencia se le representa con los ornamentos en funciones de culto: alba, casulla, manípulo. Atributo personal es el anagrama "IHS"²⁰¹⁹ en el pecho o en disco flamígero que sostiene un ostensorio. Como fundador, presenta el largo bordón pastoral que termina en cruz de doble travesaño, un estandarte con el nombre de Jesús y un libro (la Regla o los Ejercicios espirituales).²⁰²⁰

Santo Domingo de Guzmán, Fundador. Zapatos pardos. Hábito de dominico: túnica blanca y manto con capucha negra. Imberbe. Tonsura monacal. Generalmente sin barba. En la mano derecha sostiene un libro de cubierta verde encuadrada en dorado y

²⁰¹⁷ Ibídem, pp. 53-54. Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural cerámico que Arcadio Blasco realizó en la parroquia de Santa Rita en 1959, al fresco de Justo Garrido en la parroquia de San Juan Bautista en los años 50, y al mural de Calderón en Loeches en 1961, obras analizadas anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰¹⁸ Ibídem, p. 53.

²⁰¹⁹ Esta abreviatura viene de la palabra griega IHSUS = Jesús. Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. p. 223. También puede traducirse por Iesus Hominis Salvator = Jesús salvador del hombre.

²⁰²⁰ Véase JIMÉNEZ, Fausto. Op. cit., pp. 71-72. Para ampliar sobre la vida de este santo remitirse al mural realizado en Nuevo Baztán en los años 40, analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

con una cruz blanca en el centro. En la mano izquierda tiene una antorcha. Nació en Caleruega (Burgos) hacia el año 1170. Estudió Teología en Palencia. Fue Canónigo de Burgo de Osma. En Francia ejerció la predicación, convirtiendo a muchos herejes albigenses. Fundó la Orden de Predicadores (Dominicos). Murió en 1221. Como Fundador, lleva bordón con cruz de doble travesaño y libro de la Regla. Su atributo personal es una estrella o sol en la frente o en el pecho, y un perro con antorcha encendida en la boca.²⁰²¹

San Francisco de Asís, Fundador. Descalzo. Hábito franciscano pardo, ceñido a la cintura con el clásico cordón. Barbado. Tonsura monacal. Ojos dirigidos hacia lo alto. En pies, manos y corazón (¡a la derecha!) muestra los estigmas de las llagas, rojas y despidiendo rayos dorados. Nació en 1182 en Asís. Convertido tras una juventud frívola, practicó la pobreza y predicó el amor de Dios a todas las criaturas. Fundó la Orden Mendicante de los Franciscanos y la de las Clarisas con Santa Clara. Murió el año 1776. Sus restos reposan en Asís, donde es muy venerado y popular. Es célebre su "*Cántico de las criaturas*". Atributo particular son las cinco llagas. Otros atributos: cruz en la mano, junto a un pesebre o belén, disciplinas, lobo junto a él, libro de la Regla, o escenas de su vida (predicando a los pájaros, con Cristo en la cruz con un brazo desclavado para abrazarlo, edificando una capilla...).²⁰²²

San José de Calasanz, Fundador. Vestido de sacerdote, con sotana, fajín y manteo negros. Babero en el cuello. Barbado. Las manos encuadran el emblema de la Congregación; una M y una A cruzadas, bajo corona. Aragonés de origen, nació el año 1557. Tuvo muy buena formación sacerdotal. En Roma se dedicó a la instrucción de los niños pobres. Fundó la Congregación de las Escuelas Pías (Escolapios). Tuvo que sufrir mucho. Murió en 1648. Fue un gran pedagogo y educador. Suele ostentar una azucena, el bordón con la cruz de doble travesaño propio de los Fundadores, o el estandarte con el emblema de su Congregación: M (= María) con corona real, y debajo el anagrama MP ZY (= "Méther Zeú" = Madre de Dios).²⁰²³

San Antonio María Claret, Fundador. Calzado. Sotana de color marrón. Roquete blanco, decorado con franjas de diferentes azules en el bajo. Muceta marrón, como la sotana. Calvo, canoso en las sienes. Solideo marrón. En la mano izquierda lleva una mazorca de maíz (pues fue arzobispo de Cuba). Con la mano derecha bendice. En el pecho lleva un sol reluciente. Español de origen, nació en 1807. Celoso predicador y acertado catequeta y publicista, fue luego arzobispo de Cuba y Confesor de la Reina Isabel II. Fundó los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (Claretianos). Tuvo que sufrir mucho. Murió en 1870. Sus restos reposan en Vich (Barcelona). Suele ser representado como obispo y con un corazón refulgente en el pecho.²⁰²⁴

²⁰²¹ Ibídem, p. 71. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural cerámico que Pascual de Lara realizó en el Convento Nuestra de Atocha en 1952, así como al fresco de Calderón en Loeches del año 1958, obras analizadas anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰²² Ibídem, pp. 70-71. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que Reque Meruvia realizó en la parroquia de San Francisco de Asís en 1962, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰²³ Ibídem, p. 70.

²⁰²⁴ Ibídem, pp. 69-70. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que Stolz realizó en el templo Inmaculado Corazón de María en el año 1953, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.



*San Juan de la Cruz – Santo Tomás de Aquino –
San Francisco de Sales – San Isidoro – San Agustín*

San Juan de la Cruz, Doctor. Sandalias de Carmelita Descalzo. Hábito pardo; capa blanca recogida hacia atrás por los hombros. Barbado. Ojos dirigidos hacia lo alto. Tonsura monacal. Con la mano izquierda sostiene un libro de cubiertas verdes; del libro emerge una cruz dorada. Con la mano derecha sostiene una pluma de ave. Nacido en Fontiveros (Ávila) el año 1542, se hizo Carmelita en Medina del Campo (Valladolid). Aquí lo conoció Santa Teresa de Jesús en 1568, asociándolo a la reforma de los Carmelitas, que inició en Duruelo (Ávila). Sufrió muchas persecuciones. Murió en Úbeda (Jaén) en 1591. Sus restos reposan en Segovia. Dotado de gran sabiduría espiritual, eximio poeta lírico religioso, escribió versos bellísimos, que luego comentó en prosa. Su obra más célebre es el "*Cántico espiritual*", en verso y prosa. Su atributo personal es el libro y la pluma de Doctor, la cruz en la mano, o estar arrodillado ante ella.²⁰²⁵

Santo Tomás de Aquino, Doctor. Calzado. Vestido de dominico: túnica blanca y manto con capucha negra. Imberbe. Tonsura monacal. Pelo rubio. Con la mano izquierda sostiene la maqueta de una iglesia. En la mano derecha muestra una estrella. Nacido en Aquino, cerca de Nápoles, estudió en el monasterio benedictino de Montecassino. Luego entró en la Orden dominica. Tuvo como maestro a San Alberto Magno. Fue Profesor de Teología en la Sorbona de París. Murió el año 1274. Entre sus excelentes libros, el más famoso es la "*Suma Teológica*". Ha influido muchos siglos en la Filosofía y en la Teología católicas. Como Doctor, en el arte gótico sostiene una maqueta de iglesia y una estrella en la palma de la mano, con la que ilumina la maqueta, o la pluma de ave y un libro abierto hacia el observador, para indicar la importancia de su doctrina. Su atributo personal es un sol sobre su pecho, para indicar su sabiduría. Otros atributos son: paloma que le inspira, ostensorio con la Eucaristía, mitra en el suelo por haber renunciado al arzobispado de Nápoles.²⁰²⁶

San Francisco de Sales, Doctor. Sotana de color marrón. Sobrepelliz blanca con adorno de cruces policromadas en la parte inferior. Muceta marrón como la sotana.

²⁰²⁵ Ibídem, p. 69. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que Reque Meruvia realizó en la parroquia de San Juan de la Cruz en 1962, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰²⁶ Ibídem, p. 68.

Pectoral. Cuello doblado hacia fuera. Barbado. Calvo. Con la mano izquierda sostiene un libro de cubierta verde y esquinas doradas; en el centro de la cubierta hay un corazón, del que salen rayos dorados, y rodeado por una corona de espinas de color negro. En la mano derecha lleva una pluma de ave. Saboyano, de familia noble, nació el año 1567. Muy bien educado intelectualmente en París y Bolonia. Obispo de Ginebra desde 1603 hasta 1622, en que murió. La bondad y la dulzura son sus características más sobresalientes. Fundó la Orden de la Visitación. Escribió obras de gran profundidad y fácil aplicación; son muy célebres la *"Introducción a la vida devota"* (= "Filotea") y *"Tratado del amor de Dios"* (= "Teótimo"). Como Doctor, lleva libro y pluma de ave. Atributo personal es un globo o un corazón en llamas y a la vez coronado de espinas.²⁰²⁷

San Isidoro de Sevilla, Doctor. Túnica blanca. Sobrepelliz muy larga azulada, en cuya parte inferior aparecen los extremos de la estola, adornados con cruces. Capa pluvial amarilla con bordes rojos. Barba larga. Mitra episcopal. Las manos, con guantes blancos, sujetan el libro de las *"Etimologías"*, con el título impreso. Originario de Cartagena (Murcia), nació hacia el año 560. Fue educado por su hermano San Leandro, arzobispo de Sevilla, al que sucedió en esta sede durante cuarenta años. Murió el año 636. Su cuerpo fue trasladado a León, donde recibe gran veneración en la bella iglesia románica de su nombre. Cultísimo, escribió muchos libros sobre materias muy diversas; el más célebre de ellos es precisamente las *"Etimologías"*. Atributos generales son el báculo episcopal o un libro abierto de cara al observador. Atributo personal es una colmena, símbolo del increíble esfuerzo para recopilar la sabiduría antigua.²⁰²⁸

San Agustín de Hipona, Doctor. Calzado. Túnica parda. Capa pluvial decorada con cruces en los bordes y sujeta con broche en forma de concha. Barbado. Tocado con mitra episcopal. En la mano izquierda sostiene un libro de cubiertas azules, del que emerge una llama roja muy intensa. Apoya la mano derecha sobre el pecho. Nacido en Tagaste el año 354, era hijo de Santa Mónica. Su juventud fue desviada doctrinal y moralmente. El año 387 fue bautizado por San Ambrosio de Milán. Fue obispo de Hipona (actual Bona, en Argelia) durante los 34 últimos años de su vida. Murió el año 430. Escribió muchísimos libros; son muy célebres *"La Ciudad de Dios"* y las *"Confesiones"*. Como Doctor, tiene pluma, libro abierto o maqueta de iglesia, para indicar que con su doctrina sostiene e ilumina a la Iglesia. Atributo personal es un corazón llameante entre las manos. Otros atributos son: cáliz con una concha; los libros a sus pies representan a los herejes doctrinas que combatió (maniqueísmo y pelagianismo).²⁰²⁹

²⁰²⁷ Ibídem, pp. 67-68.

²⁰²⁸ Ibídem, pp. 66-67.

²⁰²⁹ Ibídem, p. 66. Para ampliar sobre la iconografía de este santo remitirse al mural que Esplandiú realizó en la parroquia de San Agustín en 1950, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.



TERCER CUARTO



San Juan Bosco, Confesor y Fundador. En el centro de esta parte de la cúpula destaca la figura de este santo sobre todas las demás, penetrando su cuerpo en el círculo inferior, y haciendo su figura eje con la de María en el lado opuesto. Está vestido de sacerdote, con sotana negra y esclavina, en la actitud orante de los bienaventurados. Toda su imagen está rodeada de mosaico en color azul celeste. La Basílica de María Auxiliadora de Turín tapa sus pies; a su lado, otros templos, en los que se distinguen la Basílica de San Pedro del Vaticano y la silueta del templo del Tibidabo de Barcelona. En el círculo inferior lo rodea el grupo de la Familia Salesiana. Italiano de origen, vivió de 1815 a 1888. Se dedicó desde pequeño al cuidado de niños y jóvenes. Ya sacerdote,



estableció numerosas casas para su educación cristiana y profesional. Fundó las

Congregaciones de los Salesianos y de las Hijas de María Auxiliadora y la Asociación de los Cooperadores Salesianos. Viste como sacerdote con sotana y esclavina. No tiene símbolo específico; se le suele representar acompañado de algunos niños.²⁰³⁰



San Rafael Arcángel



Ángel de la Guarda

San Rafael Arcángel. Vestido de peregrino, con bordón y calabaza en la mano derecha. El broche de la roja capa tiene forma de concha. En la mano izquierda sostiene un pez. "Rafael" significa "Medicina de Dios". Este Arcángel acompaña a Tobías a buscar esposa, y le proporciona la medicina para curar a su padre ciego: ciertos productos de un pez (Tob. 5-12). Este relato edificante fue escrito en los siglos V-IV antes de Cristo. En el gótico viste dalmática diaconal. A veces sobre la dalmática lleva la lacerna, o capa de viaje, abrochada en el pecho. Más tarde lleva siempre túnica ceñida como si fuese un peregrino. En un principio tiene una lanza, como guardián de Tobías, y lleva al niño de la mano. Como peregrino, lleva bordón en lugar de lanza y con una concha en el pecho. A veces lleva un tarro en la mano, para indicar que se trata de una medicina.²⁰³¹

Ángel de la Guarda. Con las rodillas un poco dobladas. En la mano derecha sostiene una lucerna encendida. Con la mano izquierda hace el signo de hablar o de indicar algo. Es ángel que camina acompañando, iluminando e indicando el camino a su protegido. Camina con nosotros: por eso lleva las rodillas dobladas; nos inspira o habla: por eso lleva la mano extendida; nos ilumina: por eso lleva una lucerna encendida.²⁰³²

²⁰³⁰ Ibídem, p. 58. También Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 156, RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Op. cit., p. 174 y MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., pp. 312-313.

²⁰³¹ Véase JIMÉNEZ, Fausto. Op. cit., p. 49.

²⁰³² Ibídem, pp. 48-49.



Abraham – Moisés - David

Abraham, Patriarca. Túnica tosca marrón. Amplio manto blanco que cubre también su cabeza. Barbado largamente. Nimbo poligonal. En la mano derecha sostiene un cuchillo puntiagudo, que recuerda el episodio del sacrificio de su hijo Isaac (Gen. 22, 1-19). Vivió en el siglo XIX antes de Cristo. Fue invitado por Dios a abandonar su tierra de origen en Mesopotamia. Vivía ya en Canaán alrededor del 1850 antes de Cristo. Su ciclo está narrado en el libro del Génesis (12, 1-25, 18). Por su confianza en Dios, es Padre en la fe de las tres grandes religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo, islamismo).²⁰³³

Moisés, Profeta y Legislador. Túnica marrón, capa azulada. Barbado. Nimbo poligonal. Con ambas manos sostiene las Tablas de la Ley (Ex. 32, 15-16), sobre las que figuran los Diez Mandamientos en números romanos. De su frente salen dos cuernos luminosos (Ex. 34, 29-35). Vivió en el siglo XIII antes de Cristo. Sus extraordinarias hazañas y legislación están narradas en los libros del Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. Es el liberador y conductor del pueblo de Israel desde la cautividad de Egipto hasta la tierra prometida, que él no conquistó. Su atributo son las dos Tablas de la Ley.²⁰³⁴

David, Rey y Profeta. Vestido de militar, con túnica corta, calzas y coraza. Corona real en la cabeza, cetro en la mano izquierda y un pergamino en la derecha. Nimbo poligonal. Vivió en el siglo X antes de Cristo. Logró fundar un reino unido y poderoso. Sucedió a Saúl, primer rey de Israel, y fue sucedido por Salomón, su hijo. Recibió la promesa de que de su descendencia nacería el Mesías. Es un personaje clave en la historia de Israel. Como Rey, ostenta corona y a veces cetro; como Profeta, tiene algún instrumento musical o un pergamino, pues se le atribuye la composición de salmos. En la escena de Goliat tiene en sus manos la honda, o la espada del propio Goliat y su cabeza.²⁰³⁵

²⁰³³ *Ibíd.*, p. 59.

²⁰³⁴ *Ibíd.*, p. 59.

²⁰³⁵ *Ibíd.*, pp. 58-59.



Miqueas – Daniel - Isaías

Miqueas, Profeta. Túnica gris azul claro, ceñida a la cintura. Manto marrón. Barbas largas ensortijadas. Con el dedo índice de la mano izquierda está señalando. En la mano derecha lleva un bastón o palo. Vivió en el siglo VII antes de Cristo. Fue campesino, a diferencia de Isaías, del cual era contemporáneo junto con el Profeta Oseas. En el Nuevo Testamento es citado en Mt. 2, 6: “*De Belén saldrá un caudillo que será el Pastor de su pueblo Israel*”, y en Jn. 7, 42. Por eso lleva la mano sobre los ojos, como mirando a lo lejos a la ciudad de Belén.²⁰³⁶

Daniel, Profeta. Túnica azul. Vestido con manto de filósofo y hombro derecho descubierto. Imberbe. Nimbo poligonal. Las manos juntas. Es uno de los cuatro grandes Profetas del antiguo Testamento, junto con Isaías, Jeremías y Ezequiel. Tiene libro en la Sagrada Escritura, escrito hacia el año 164 antes de Cristo, donde se cuentan episodios de su vida. En las representaciones paleocristianas aparece desnudo entre dos leones, o con túnica corta ceñida a los lomos y gorro frigio, como los personajes orientales. Desde el gótico aparece con larga túnica y manto, que a veces le cubre la cabeza al estilo de los hebreos. También aparece con el manto de los filósofos y con el pecho descubierto, como juez joven y sabio discernidor ante los embustes de los dos viejos. Además de los leones, puede llevar un carnero de cuatro cuernos a un rollo desplegado.²⁰³⁷

Isaías, Profeta. Túnica tosca. Barbado. Cabeza tocada. Nimbo poligonal. Con la mano izquierda levantada señala con el dedo índice hacia arriba. Con la mano derecha sostiene unas tenazas con ascua encendida, símbolo de su vocación. De familia sacerdotal y aristocrática, predicó en Jerusalén entre el 740 y el 700 antes de Cristo. Su vocación es narrada en el libro que lleva su nombre (Is. 6, 1-13), donde un serafín le purifica los labios con una brasa. Según la tradición, habría sido martirizado bajo el rey

²⁰³⁶ Ibídem, pp. 57-58.

²⁰³⁷ Ibídem, p. 57.

Manasés. Es el más grande los Profetas escritores. Es muy citado en el Nuevo Testamento. Sus atributos son: tenazas con carbón encendido, rollo de pergamino, sierra, instrumento de su martirio, o señalando una estrella, como en nuestro caso.²⁰³⁸



Grupo a la derecha de san Juan Bosco

San Justo, Mártir. Niño. Descalzo. Túnica corta azul claro. Palma en la mano izquierda y libro en la derecha, de cubierta marrón. Al ser martirizado con su hermano Pastor, Justo tenía siete años. Es representado con San Pastor. Justo lleva a veces un libro de colegial.²⁰³⁹

San Pastor, Mártir. Niño. Descalzo. Túnica corta verde claro. Apoya la mano izquierda en la empuñadura de la espada. Lleva una palma en la mano derecha. Nacido en Alcalá de Henares (Madrid), era hermano de San Justo. Un día, volviendo de la escuela con su hermano, se presentó espontáneamente al Procónsul Daciano, y murió mártir a principios del siglo IV. Tenía 9 años. Es venerado desde el siglo IV. El poeta Prudencio lo canta en una estrofa. Se le representa junto con su hermano San Justo. Sus atributos son los del martirio: palma y espada.²⁰⁴⁰

Santa María Goretti, Virgen y Mártir. Adolescente. Descalza. Túnica hasta las rodillas y manto azul, cruzado desde el hombro derecho, cubriendo también la cabeza. Entre las manos sostiene un lirio. Italiana de origen, nació en 1890. De familia humilde, ayudó a su madre en las tareas domésticas. Murió en 1902, asesinada con un punzón por defender su virginidad contra un joven agresor.²⁰⁴¹

Niño Blanco. Pantalón largo marrón y camiseta blanca. Con la mano derecha coge el brazo derecho del niño negro.²⁰⁴²

Niño negro. Pantalón corto verde y camisa amarilla de manga corta. Lleva los brazos cruzados.²⁰⁴³

²⁰³⁸ Ibídem, pp. 56-57.

²⁰³⁹ Ibídem, p. 77.

²⁰⁴⁰ Ibídem, pp. 76-77.

²⁰⁴¹ Ibídem, p. 76. La iconografía de esta santa ya fue relacionada en el mural que Garrido realizó en los años 40 en la parroquia San Juan Bautista, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral

²⁰⁴² Ibídem, p. 76.

Un Salesiano. Vestido de sacerdote con sotana y esclavina blancas. Apoya su mano derecha sobre el hombro derecho del niño negro, al que mira atentamente. Es un Salesiano misionero.²⁰⁴⁴

Niño artesano. Vestido con mono azul y camisa blanca de manga corta. Pierna izquierda doblada hacia delante. En la mano derecha lleva una escuadra o cartabón; en la izquierda, unos libros. Mira hacia Domingo Savio.²⁰⁴⁵

Un Salesiano. Vestido de sacerdote, con sotana y manteo negros. Imberbe. Calvo, excepto las sienes canosas. Con la mano derecha sostiene el manteo.²⁰⁴⁶

Un Salesiano. Vestido de sacerdote, con sotana y esclavina negras. Imberbe. Con la mano derecha hace el gesto de bendecir, o de hablar.²⁰⁴⁷

Santo Domingo Savio, Confesor. Vestido con traje civil; pantalón marrón, chaqueta verde sobre camisa blanca. Pierna derecha doblada hacia adelante. Lleva un libro abierto, de cubiertas rojas, sostenido entre las manos. Nació en Riva di Chieri (Italia) en 1842. Fue muy piadoso desde niño. Entró en el Oratorio de Don Bosco de Turín en 1854. Fue gran apóstol entre sus compañeros. Fundó la "Compañía de la Inmaculada". Murió en 1857. Sus restos reposan en la Basílica de María Auxiliadora de Turín. Junto con Laura Vicuña, es el mejor fruto de la pedagogía salesiana de Don Bosco.²⁰⁴⁸



Grupo a la izquierda de san Juan Bosco

Niña amerindia. Vestida con poncho del Cono Sur de América.²⁰⁴⁹

Santa María Dominica Mazzarello, Virgen. Vestida con el hábito del Instituto. Nimbo redondo. Apoya los brazos en los hombros de Laura Vicuña y de la niña amerindia. Mira de frente. Nació en Mornese en 1837. Fue muy trabajadora, piadosa y

²⁰⁴³ Ibídem, p. 76.

²⁰⁴⁴ Ibídem, p. 76

²⁰⁴⁵ Ibídem, pp. 75-76.

²⁰⁴⁶ Ibídem, p. 75.

²⁰⁴⁷ Ibídem, p. 75.

²⁰⁴⁸ Ibídem, p. 75.

²⁰⁴⁹ Ibídem, p. 75.

apostólica durante su juventud. Con San Juan Bosco, fundó el Instituto de las Hijas de María Auxiliadora (Salesianas). Murió en Nizza Mari tima en 1881. Sus restos reposan en la Basílica de María Auxiliadora de Turín. Tuvo gran capacidad de discernimiento y espíritu de sacrificio y humildad. Su Instituto se halla extendido hoy por todo el mundo.²⁰⁵⁰

Beata Laura Vicuña, Virgen. Adolescente. Vestido corto, con cinta azul sobre el pecho. Pelo rubio y largo, con diadema azul celeste en la cabeza. Las manos juntas. Chilena de origen, nació en 1891. Por razones políticas tuvo que huir a Argentina con su madre. Se educó con las Salesianas desde 1900 hasta su muerte, ocurrida en 1904. Ofreció su vida por su madre, que se hallaba en situación matrimonial irregular. Sus restos reposan en Bahía Blanca (Argentina), en el Colegio de las Salesianas. Fue beatificada por el Papa Juan Pablo II en 1988.²⁰⁵¹

Hija de María Auxiliadora. Vestida con el hábito del Instituto de entonces. Su mano izquierda posa sobre el hombro izquierdo de la niña oriental. Dirige su mirada hacia Don Bosco.²⁰⁵²

Niña oriental. Vestido blanco, con remates en el bajo; las mangas y el cuello azul celeste. Manos cruzadas agarrándose los codos dentro de las mangas.²⁰⁵³

Hija de María Auxiliadora. Vestida con el hábito del Instituto de entonces. Tiene las manos cruzadas. Dirige la mirada hacia don Bosco.²⁰⁵⁴

Niña negra. Túnica amarilla y libro azul en la mano izquierda. Con la mano derecha agarra el hábito de una Salesiana.²⁰⁵⁵

San José Cafasso, Confesor. Zapatos. Sotana de color marrón. Sobrepelliz blanca con decoración verde. Estola morada, rematada en pico y adornada de cruz. Imberbe. Pelo crespo. En la mano derecha sostiene una cruz; en la izquierda, una cadena, pues era capellán de los encarcelados. Nació en 1811 en Castelnuovo d'Asti. Era cuatro años mayor que Don Bosco, y del mismo pueblo. Ya sacerdote, fue atinadísimo director espiritual. Celoso apóstol de los encarcelados y condenados a muerte, era conocido como "*el cura de la horca*". Fue profesor de don Bosco en el Colegio Eclesiástico de Turín, y luego su consejero y confesor hasta su muerte en 1860.²⁰⁵⁶

San Pío X, Papa y Confesor Ricamente calzado. Vestido con sotana blanca. Pectoral. Con la mano derecha bendice; apoya la izquierda sobre el pecho. Italiano de origen, nació en 1835. Fue Obispo-Patriarca de Venecia, y elegido Papa en 1903, sucediendo a León XIII. Propagó la comunión frecuente y la de los niños. Publicó el "Catecismo" que lleva su nombre. Condenó las doctrinas del Modernismo. Murió en 1914. Sus restos reposan en la Basílica de San Pedro del Vaticano. Su fiesta se celebra el 21 de agosto.²⁰⁵⁷

²⁰⁵⁰ Ibídem, pp. 74-75.

²⁰⁵¹ Ibídem, p. 74.

²⁰⁵² Ibídem, p. 74.

²⁰⁵³ Ibídem, p. 74.

²⁰⁵⁴ Ibídem, pp. 73-74.

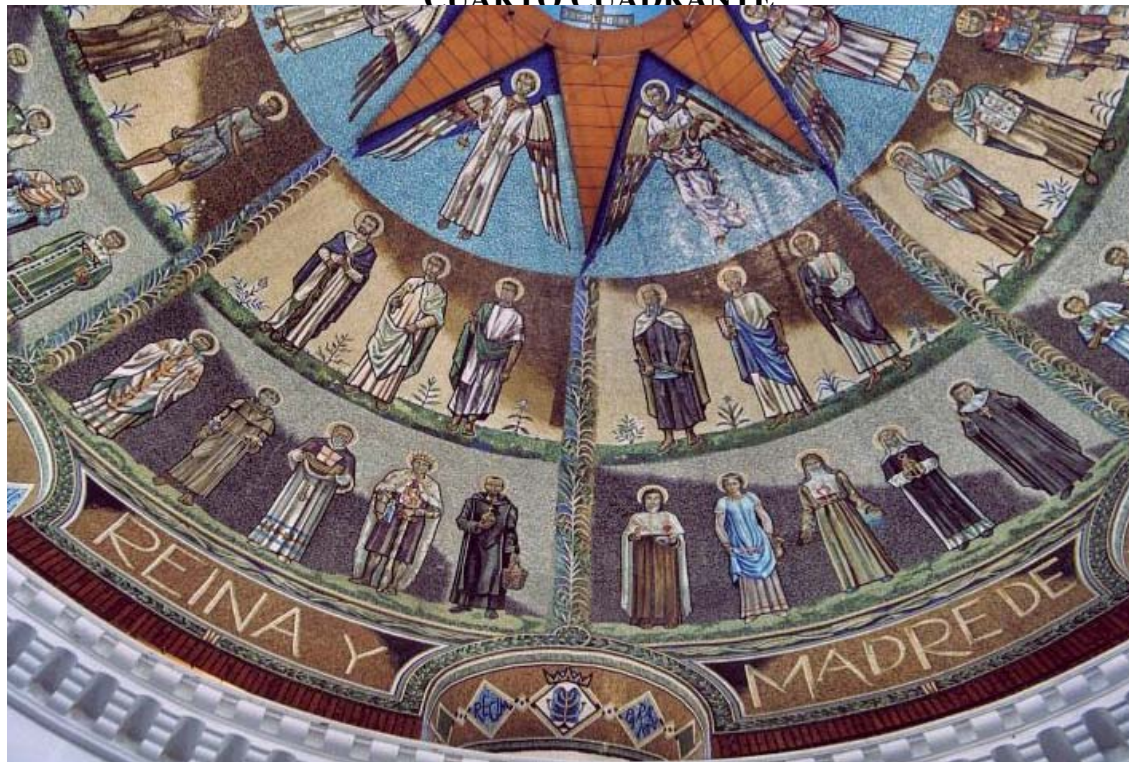
²⁰⁵⁵ Ibídem, p. 73.

²⁰⁵⁶ Ibídem, p. 73.

²⁰⁵⁷ Ibídem, p. 73.

San Luis Gonzaga, Confesor. Vestido de clérigo, con sotana y roquete decorado con franjas azul celeste. Imberbe. En la mano derecha sostiene una cruz; en la izquierda, una calavera coronada. Nació en 1568. Fue el hijo primogénito de los Príncipes de Castiglione, a cuyo título renunció, entrando en la Compañía de Jesús. Murió en Roma el año 1591, por contagio al cuidar a los enfermos en los hospitales. Su atributo personal es la azucena, símbolo de su pureza. Otros atributos: crucifijo, corona sobre un cráneo (símbolo de su renuncia al Principado de Castiglione), disciplinas, rosario. San Juan Bosco lo presentaba a sus jóvenes como modelo.²⁰⁵⁸

CUARTO CUADRANTE



Ángel turiferario. Con túnica de color blanco, sostiene el incensario con la mano izquierda, y lo agita con la derecha, al contrario que el otro ángel turiferario.



Ángel músico. Pene túnica con muchos pliegues y sin adornos. Solo se le ve un pie.

²⁰⁵⁸ Ibídem, p. 72

Toca un laúd o lira.



Santiago el Menor – San Felipe – Santo Tomás

Santiago el Menor, Apóstol. Manto morado tosco sobre túnica talar blanca. Barbado. Con sandalias. Con las manos se apoya sobre una gruesa clava, instrumento de su martirio. Nacido en Caná, hijo de Alfeo y María, era pariente de Jesús. Fue el primer obispo de Jerusalén y dedicó su apostolado a convertir a los judíos. Sufrió el martirio en Jerusalén el año 62, siendo arrojado desde las almenas del Templo, y luego apaleado o lapidado por el populacho. Su atributo personal es un bastón grueso y nudoso. En el período gótico lo representaron con piedras en la mano.²⁰⁵⁹

San Felipe, Apóstol. Túnica beige. Imberbe. Sostiene el manto verde claro con la mano izquierda; con la derecha sostiene una pequeña cruz, instrumento de su martirio. Nacido en Betsaida, fue discípulo de Juan Bautista y luego de Jesús. Según la tradición predicó en la región de Frigia, donde murió crucificado. Su atributo personal y definitivo es una cruz latina en la mano, casi siempre pequeña.²⁰⁶⁰

Santo Tomás, Apóstol. Túnica blanca decorada. Manto verde. Calzado con sandalias. Imberbe. Lleva el brazo izquierdo bajado a lo largo del cuerpo. Con el brazo derecho levantado señala con el dedo índice, recordando las palabras de Jesús: "*Mete tu dedo...*" (Jn. 20, 24-29). Conocido por su incredulidad, confesó la fe pascual. Según la tradición, predicó en la India. Su atributo personal es la escuadra de los albañiles, que era su profesión anterior. Lleva lanza, supuesto instrumento de su martirio; excepcionalmente, alabarda o espada.²⁰⁶¹

²⁰⁵⁹ Ibídem, p. 62.

²⁰⁶⁰ Ibídem, pp. 61-62.

²⁰⁶¹ Ibídem, p. 61.



San Bartolomé – San Mateo – San Judas Tadeo

San Bartolomé, Apóstol. Túnica larga marrón y capa blanca. Barba larga. Con la mano izquierda sostiene una palma. Con ambas manos sujeta un cuchillo de carnicero de fina hoja y filo reluciente, instrumento de su martirio. Nacido en Caná, se le identifica con el Natanael de Juan (Jn. 1, 43-51). El Apóstol Felipe lo llevó a Jesús. Según la tradición, predicó el Evangelio en la India, o en Asia Menor según otros. Fue desollado vivo y luego decapitado. Su atributo es un cuchillo en la mano, y un demonio a sus pies, al que tiene sujeto con una cadena. Desde el siglo XIII se le representa con su piel en las manos.²⁰⁶²

San Mateo, Apóstol y Evangelista. Túnica blanca. Manto azul sostenido desde el hombro derecho. Imberbe. En la mano derecha sostiene un libro. Apoya la mano izquierda sobre un hacha con la hoja en la parte inferior, instrumento de su martirio. Nacido en Cafarnaún, fue llamado por Jesús desde su oficio de alcabalero. Según la tradición, predicó el Evangelio en Palestina y en Egipto, muriendo mártir hacia el año 70. Escribió uno de los cuatro Evangelios. Sus atributos son la pluma o un libro. El instrumento de su martirio es algo variable: hacha, cuchillo, lanza, hoz. A veces lleva una bolsa, que recuerda su oficio de cobrador de impuestos.²⁰⁶³

San Judas Tadeo, Apóstol. Túnica blanca. Manto morado. Un círculo cobalto rodea el nimbo. Imberbe. Con las manos sostiene una alabarda, instrumento de su martirio. Preguntó a Jesús por qué se manifestaba a sus discípulos y no al mundo (Jn. 14, 22). Según la tradición, fue martirizado en Persia. De él se conserva una Carta. En el siglo XIV se le representaba con piedras en la mano; desde el Renacimiento, con alabarda.²⁰⁶⁴

²⁰⁶² Ibídem, pp. 60-61.

²⁰⁶³ Ibídem, p. 60.

²⁰⁶⁴ Ibídem, p. 60.



*San Bonifacio? – San Antonio – San Pío V –
San Fernando – San Juan de Dios*

Santo no identificado (San Bonifacio?). Zapatos blancos. Sotana blanca rematada en el bajo y en las mangas con cenefa verde azulada. Casulla gótica blanca de forro verde, decorada con banda amarilla y roja. Barbado. Tonsura monacal. Sobre la sien izquierda tiene una herida roja. Manos juntas en actitud de oración.²⁰⁶⁵

San Antonio de Padua, Confesor. Descalzo. Hábito franciscano pardo, con cordón a la cintura. Capucha. Imberbe. Tonsura monacal. Pelirrojo. En la mano izquierda sostiene un trozo de hogaza de pan. En la mano derecha lleva azucenas de tres campanitas. Nació en Lisboa a finales del siglo XII. Ingresó en la Orden de Frailes Menores. Profesor de Teología. Fue gran predicador en Francia y en Italia. Murió en 1231 en Padua, donde reposan sus restos. Es muy venerado y popular. Es representado con el hábito de su Orden franciscana, pardo o gris oscuro, ceñido con cordón. Por lo general del cingulo penden unos rosarios. Sus atributos personales más frecuentes son: una azucena, un libro, el Niño Jesús, escenas sacadas de sus milagros (una custodia en la mano y un asno arrodillado, predicando a los peces, salvando a un hombre al caer de una casa...).²⁰⁶⁶

San Pío V, Papa y Confesor. Zapatos blancos adornados con cruz de oro. Sotana blanca con bandas azules y marrón. Esclavina morada. Barbado. Canoso. Lleva la cabeza cubierta con el camauro. De las manos cuelga un rosario. Las manos sostienen la figura de un barco con la vela desplegada, en la que campea una cruz roja y dorada. Italiano de origen, nació en 1504. Dominico. Profesor de Teología. En 1556 fue elegido Papa. Trabajó por poner en práctica los Decretos del Concilio de Trento. Muy devoto del Rosario, atribuyó a la Virgen la victoria cristiana de Lepanto en 1571: en su honor instituyó la fiesta del Rosario (7 octubre). Murió en 1572. Atributo personal es un crucifijo de mano con los pies desclavados y retirados a un lado y el rosario entre los dedos. Don Bosco concedió gran importancia a esta victoria de Lepanto como demostración del Auxilio de María a la Cristiandad.²⁰⁶⁷

San Fernando, Rey, Confesor. Vestidura noble. Cierra el manto regio de armiño un broche en forma de Cruz de Calatrava. Sobre el pecho lleva el escudo de Castilla y León. Imberbe. Corona real en la cabeza. Apoya la mano izquierda sobre el pomo de la

²⁰⁶⁵ Ibídem, p. 83.

²⁰⁶⁶ Ibídem, p. 82.

²⁰⁶⁷ Ibídem, pp. 81-82.

espada. Con la mano derecha sostiene una imagen de la Virgen de túnica azul y manto blanco, que tiene las manos juntas. Nació hacia el 1198. Unió definitivamente las Coronas de Castilla y León. Reconquistó Murcia y casi toda Andalucía. Fue tolerante con los judíos, y riguroso con los apóstatas y falsos conversos. Empezó las catedrales de Burgos y Toledo, y tal vez la de León. Impulsó la ciencia y el nacimiento de las universidades. Protegió a los recientes Franciscanos y Dominicos. Fue honestísimo de costumbres. Como Rey, ostenta corona, cetro, esfera. A veces le acompaña una estatuilla de la Virgen, que él llevaba siempre en las campañas militares. Otro atributo es el estandarte de Santiago con la cruz de Calatrava. En ocasiones porta una llave: la que le entregaron los moros al conquistar Sevilla.²⁰⁶⁸

San Juan de Dios, Confesor. Hábito negro de su Orden, con capucha y escapulario. Barbado. Con la mano derecha sostiene una granada abierta y refulgente, símbolo de su apostolado en la ciudad de Granada; de la granada sale una cruz dorada. En la mano izquierda sostiene una cesta o capacho de dos asas de esparto trenzado, pues recorría las calles de la ciudad recogiendo las limosnas. (En América llamaban a los Hermanos de su Orden los "*Frailes de la capacha*".) Portugués de origen, nació en 1495. En un primer momento de su vida se dedicó a la milicia. Tras su conversión, se entregó al cuidado de los enfermos en Granada. Allí fundó la Orden de los Hospitalarios. Murió en 1550. Atributo personal es una granada algo cascada en la mano, y a la que, por lo general, sobremonta una cruz. También se le representa con corona de espinas en la cabeza y crucifijo en la mano (Pedro de Mena), o con un niño tullido en sus brazos, o curando enfermos. Junto a él una espuerta, de la que se servía para recoger víveres para los pobres.²⁰⁶⁹



*Santa Teresa – Santa Isabel – Santa Margarita María de Alacoque –
Santa Rosa de Lima – Santa María Micaela*

Santa Teresa de Jesús, Virgen. Sandalias de Carmelita Descalza. Hábito carmelitano: túnica marrón y capa blanca. Tocada la cabeza. En la mano izquierda sostiene un libro abierto de cubierta azul y canto dorado. En la mano derecha lleva una pluma dorada de ave. Sobre el pecho aparece un corazón refulgente y llameante. Nacida en Ávila en 1515, entró como carmelita en el Convento de la Encarnación, donde fraguó la Reforma del Carmelo femenino, que inició en el Convento de San José en el año 1562. En 1568 inició la Reforma del Carmelo masculino con ayuda de San Juan de la

²⁰⁶⁸ Ibídem, p. 81.

²⁰⁶⁹ Ibídem, pp. 80-81.

Cruz. Fundó 17 Conventos femeninos. Murió en 1582 en Alba de Tormes (Salamanca), donde reposan sus restos. Tiene muchos escritos; son célebres su "Vida" y "Las Moradas". Es Doctora de la Iglesia, por lo que a veces tiene un birrete doctoral. Sus atributos son múltiples: libro y pluma de escritora; bordón pastoral que termina en cruz de doble travesaño; paloma junto al oído o al hombro que la inspira; escena de la transverberación: por eso tiene a veces un corazón llameante en las manos.²⁰⁷⁰

Santa Isabel de Portugal, Reina. Zapatos elegantes con puntera blanca. Túnica grisácea con remates marrones en las mangas y en el bajo. Sobre la túnica lleva un vestido azul celeste de manga corta, con remates dorados y rojos en el cuello y mangas. Ojos cerrados y cara inclinada hacia abajo. Pelo largo y suelto. Corona dorada de Reina con piedras azules. La mano derecha sujeta el vestido, que cobija unas rosas rojas. La mano izquierda sostiene un cántaro. (Está colocada equivocadamente entre las Vírgenes.) Española de origen, nació en 1270. Casó en 1282 con Don Dionís, Rey de Portugal. Le gustaba la vida interior y el trabajo silencioso. Socorría a los necesitados. Trató de reconciliar a su hijo Alfonso IV el Bravo con su padre Don Dionís. Muerto éste, tomó el velo blanco y el hábito de Santa Clara, pero sin votos religiosos. Se dedicó a los pobres y enfermos. Murió en 1336. Sus restos reposan en el Convento de Santa Clara de Coimbra (Portugal). Se le atribuyen muchos milagros, entre ellos el de las flores (Salía a socorrer a los pobres llevando bajo su manto un cántaro de leche o una hogaza de pan. Acusada de dilapidar los caudales públicos, una noche la sorprendió su marido; preguntada qué llevaba, respondió que flores. Abierto el delantal, aparecieron flores, efectivamente. Este milagro se cuenta también de Santa Isabel de Hungría, muerta el año 1231.) Su atributo es un manojo de flores en la falda; pero el más característico es la jarra o tinaja.²⁰⁷¹

Santa Margarita María de Alacoque Zapatillas azules. Hábito pardo de la Visitación, ceñido a la cintura. Pecherín blanco cuadrado. Lleva un corazón en el pecho, rodeado de una corona de espinas. Francesa de origen, nació en 1647. Entró en la Visitación de Paray-le-Monial. Tuvo revelaciones místicas, referentes sobre todo al Sagrado Corazón de Jesús. Se la representa en éxtasis, arrodillada, con los ojos hacia lo alto. Su atributo es un corazón o una corona de espinas en la mano.²⁰⁷²

Santa Rosa de Lima, Virgen. Hábito de Terciaria dominica: sayal blanco y escapulario marrón. Corona de rosas en la cabeza. Entre las manos lleva un áncora o ancla. Peruana de origen, nació en 1586. Ejemplar de amor, oración, pureza y sacrificio. Sufrió aridez espiritual muchos años; luego tuvo visiones sobrenaturales. A veces se coronaba de espinas para imitar al Señor. Murió en 1617. Es la primera Santa de América meridional. Viste hábitos dominicos, como Terciaria que era. También puede llevar indumentaria seglar. Como atributos, adorna su sien una corona de espinas, o de rosas, o de ambas cosas entrelazadas, o lleva una rosa en la mano. En Lima, de donde es Patrona, la representan con un áncora y una maqueta de la ciudad en el brazo, símbolo del puerto de El Callao.²⁰⁷³

²⁰⁷⁰ Ibídem, pp. 79-80. Para ampliar información sobre la iconografía de esta santa remitirse al mural que Pancho Cossío realizó en al parroquia de Santa Teresa y San José en 1952, y analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰⁷¹ Ibídem, pp. 78-79.

²⁰⁷² Ibídem, p. 78. Esta información se complementa con la citada en el mural que Sáenz de Tejada realizó en la capilla del colegio de Jesús-María en 1952, y analizado anteriormente en esta tesis doctoral.

²⁰⁷³ Ibídem, pp. 77-78.

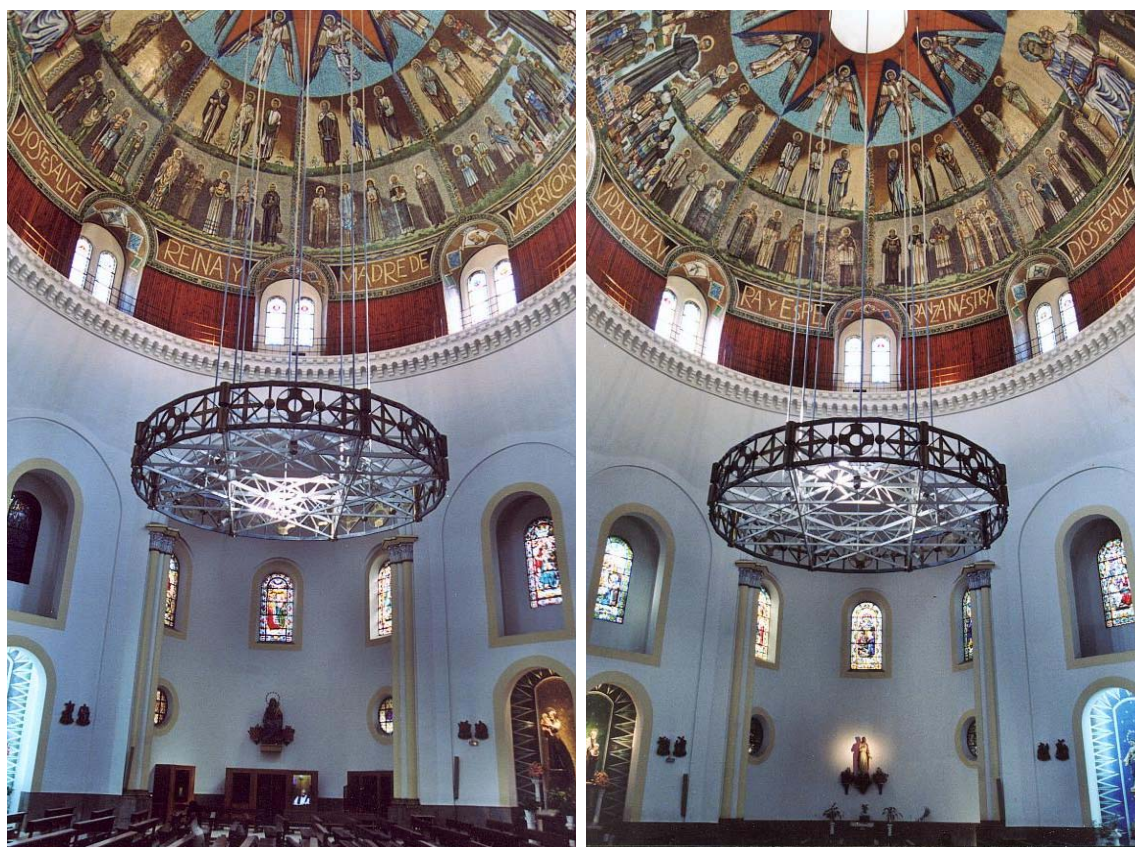
Santa María Micaela del Santísimo Sacramento, Virgen. Vestida con el hábito pardo de su Orden de Adoratrices. Pecherín (babero blanco redondeado). Lleva una custodia colgante sobre el pecho. Manos en actitud de orar. Nació en Madrid en 1809. Se dedicó a la educación de la juventud socialmente inadaptada. Fundó el Instituto de las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad. Fue devotísima de la Eucaristía. Murió en 1865. Viste hábito del Instituto, ostentando una pequeña custodia u ostensorio sobre el pecho. Es representada con una custodia y una jovencita humildemente vestida a sus pies, o con el estandarte de Fundadora, en el que campea una custodia, o en alguna escena de su vida.²⁰⁷⁴

- **ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO**

Como se ha podido comprobar, Padrós realizó en esta obra un exhaustivo estudio iconográfico de los diferentes personajes que tuvieron alguna importancia relevante dentro de la Biblia, la Iglesia o la Familia Salesiana. Todas las figuras respetan la iconografía clásica, por lo que el mural, aunque es muy interesante por la cantidad ingente de información, además de causar gran impresión al verlo debido a su tamaño, no aporta ningún elemento innovador dentro de este campo en el arte religioso.



²⁰⁷⁴ Ibídem, p. 77.



Aunque si nos fijamos en su solución plástica, tampoco se ven resultados novedosos con relación al arte que por aquella época se hacía. Parece que esta obra ha sido ejecutada en otro tiempo, con claras reminiscencias bizantinas, lo cual no es muy prometedor si hablamos de la proyección de un arte sacro que intentaba desprenderse de una vez, con el empuje definitivo del recién estrenado Concilio Vaticano II, para encontrarse más cerca del arte contemporáneo y de las vanguardias artísticas del siglo que le correspondía. Por desgracia, aunque la obra conlleva un dominio técnico intachable, así como un concienzudo estudio de la iconografía religiosa clásica, no transmite ninguna sensación de poseer la modernidad ansiada en estos años por muchas personas, pertenecientes tanto al clero, como al pueblo o a los artistas.

Padrós utiliza unas propuestas demasiado clásicas y trasnochadas, aunque consigue transmitir una sensación de monumentalidad propia de toda obra mural, sobre todo debido a las dimensiones que el artista tuvo que afrontar. Pero la solución final es un tanto estática, pues la obra se preocupa demasiado en presentarnos, de una manera demasiado narrativa, los 80 personajes religiosos en los diferentes anillos circulares que para ello dispuso el autor²⁰⁷⁵. Sin embargo la integración con la arquitectura del templo es bastante positiva, pues Padrós complementó la decoración de la cúpula con los frontales de las diversas capillas que se encuentran en la nave, a modo de hornacinas, todo ello con diferentes motivos geométricos y decorativos, y siguiendo siempre la técnica del mosaico. Esto hace que todo el templo, aunque se encuentra dominado por la impresionante cúpula, distribuya diversas imágenes similares por los laterales de su nave central, lo cual hace que el conjunto visual sea unificador.

²⁰⁷⁵ En concreto. Padrós dispuso tres anillos: en el central, ubicó a los Ángeles; en el medio, se ubican los Patriarcas, Profetas, Apóstoles y Evangelistas; por último, en el inferior, el autor ubicó a los Fundadores, Confesores, Doctores, Mártires y Vírgenes.





PADRÓS ELÍAS, Santiago

*Basílica de Nuestro Padre
Jesús de Medinaceli
Plaza de Jesús, nº 2 - MADRID*
- Mosaicos en el ábside (1966) -



- FICHA TÉCNICA

Este templo ya ha sido descrito en esta tesis por la obra que Enrique Segura realizó en una de sus capillas, la de los Duques de Medinaceli, en 1953. Como se dijo en ese mural, el templo está regentado por los monjes capuchinos, y fue elevado a la categoría de parroquia en 1966, función que se desempeña en la cripta. También en 1973 se concedió la condición de Basílica Menor por el entonces papa Pablo VI.²⁰⁷⁶

También se comentó anteriormente que dicho templo tiene la planta de cruz latina, con tres naves separadas por pilastras. Pero hay que destacar la nave central, la cual posee una gran amplitud, convergiendo todo hacia el altar, dato de gran importancia pues en esta parte es donde se encuentra la obra de Padrós que se analizará a continuación.

En la parte superior del presbiterio se ubica un camarín para la figura del Cristo de Medinaceli, para su correcta veneración, el cual se ha restaurado recientemente durante el año 2002. En el fondo de dicho camarín, se encuentran los primeros mosaicos de Padrós, con escenas de devoción del pueblo de Madrid al Cristo. En su parte inferior, ocupando el resto del ábside y a modo de retablo, se encuentra el mosaico principal de



Padrós, dividido en tres paneles verticales. La iluminación del mural es bastante buena, consistiendo en focos halógenos que apuntan directamente al mural. El único problema reside en que en los laterales de la vista frontal se perciben brillos que impiden la correcta y total visión de la obra. También el nivel de conservación es magnífico, sin que el tiempo haya influido en la pérdida de alguna pieza del mosaico o en la degradación de sus colores.

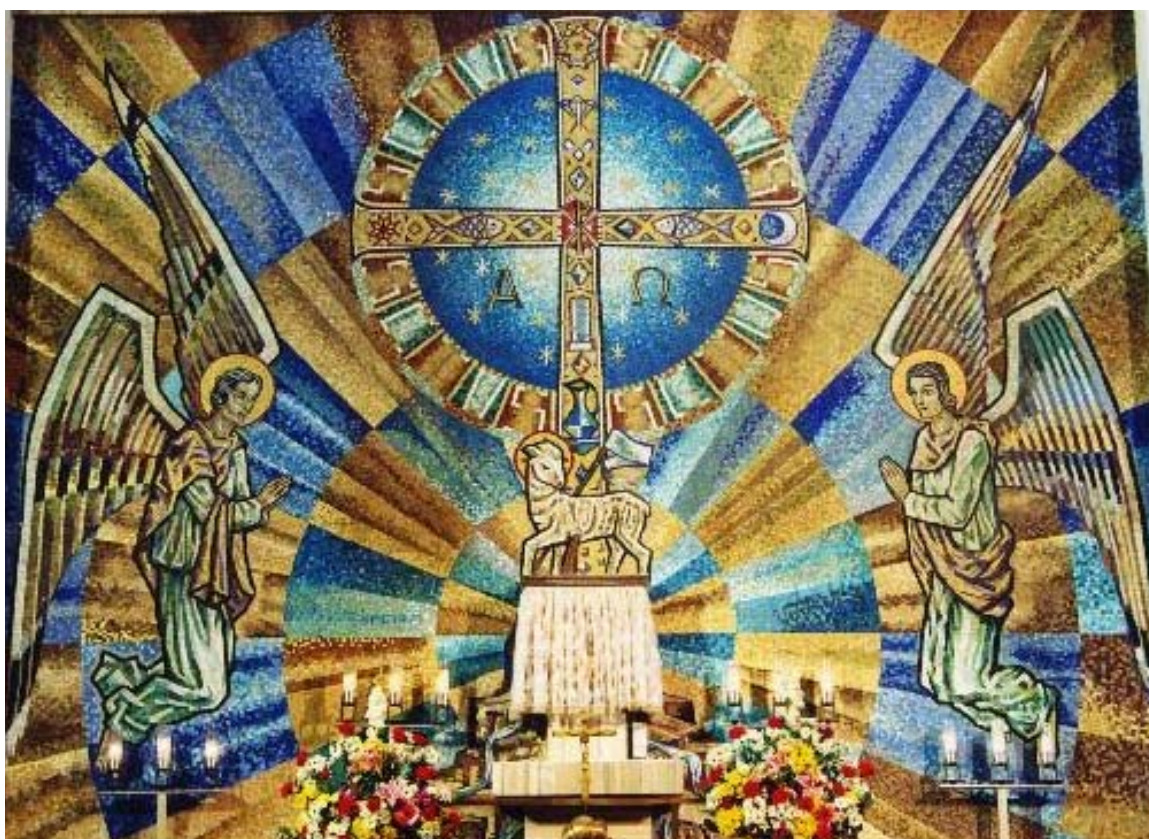
²⁰⁷⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., p. 435.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Como el mosaico-mural se distribuye en diversas escenas, estudiaremos cada una de ellas por separado.

Mosaico central: En la parte inferior y central del ábside se ubica el sagrario, sirviendo todo el mosaico que le rodea para realzar dicho elemento.

Presidiendo la escena, y en la posición de estar apoyado encima del sagrario, nos encontramos con el Cordero Místico, o cordero inmolado, alusión a Jesús sacramentado²⁰⁷⁷. Normalmente el cordero es símbolo de inocencia, y por esta razón se usó, en los primeros tiempos, en los sepulcros paleocristianos junto a grabados de alabanza al difunto²⁰⁷⁸. También, desde las tradiciones judeocristianas, sus diversos significados evocaban, como nos dice Revilla al respecto, “la perfecta pureza, la bondad sin tacha”²⁰⁷⁹.



Por otra parte, el cordero también fue la víctima sacrificial por excelencia, llegando a ser símbolo de Cristo como víctima suprema. Ya en las catacumbas se representaba el animal en lo alto de un monte, fluyendo de él cuatro ríos, lo cual simbolizaba la sangre redentora de las cuatro llagas de Cristo. Por este motivo, suplió la representación del crucificado en las primeras generaciones cristianas, sustituyendo hasta el siglo VI lo que después significó el crucifijo²⁰⁸⁰. Ya en dicho siglo se representaba al cordero con un nimbo, una cruz y una paloma encima de su cabeza. También se le solía encontrar

²⁰⁷⁷ Véase ibídem, p. 431.

²⁰⁷⁸ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 141-142.

²⁰⁷⁹ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 112.

²⁰⁸⁰ Véase ibídem, pp. 1212-113.

recostado en un libro o sobre el altar, al pie de la cruz. En cuanto a su simbología como Cordero Místico, se le disponía con el costado sangrando al pie del cáliz, como en esta ocasión.²⁰⁸¹

Al cordero le suelen acompañar diversos emblemas, como son la cruz, un halo cruciforme, la sangre que cae en el cáliz, apuntado anteriormente, o el estandarte de la resurrección²⁰⁸², elemento este último que ha sido incluido en el mural por el artista, tras el cuerpo del animal, teniendo en cuenta que la bandera simboliza el triunfo de Cristo glorioso, razón por la que se usa en temas relativos a la resurrección²⁰⁸³. Es interesante observar como en las miniaturas de los Beatos, como en el de Liébana, aparece la imagen del cordero adorado con un báculo crucífero. Por otro lado, nos podemos encontrar a dicho animal como complemento del Buen Pastor, el cual lleva el cordero a hombros²⁰⁸⁴. También se hace necesario apuntar cómo en algunas alegorías asume la representación de los pensamientos puros de la mente, así como de los hombres justos o del cordero de Dios²⁰⁸⁵. Como podemos observar, gran parte de esta iconografía clásica, muy completa a lo largo de la historia²⁰⁸⁶, ha sido respetada escrupulosamente por Padrós.

Tras el cordero nos encontramos con un gran halo cruciforme, elemento que a veces acompaña al Cordero Místico, como hemos dicho anteriormente. Este símbolo se nos presenta como la apoteosis de la cruz, con diversos símbolos en su interior, como pueden ser el sol y la luna en los extremos horizontales²⁰⁸⁷, además de incluir peces alegóricos a Cristo; en los extremos verticales nos encontramos con el aguamanil de Pilatos junto a la columna de la flagelación en la parte inferior, así como con los clavos de la crucifixión y la corona de espinas en su brazo superior. Dentro del nimbo circular, y bajo un fondo estrellado, se encuentran las letras griegas Alfa y Omega, alegoría de Cristo como principio y fin del universo.

Por último, dos ángeles, los cuales están levitando, adoran al Cordero Místico a ambos lados del sagrario, lugar donde confluye el centro de todos los círculos que, a modo de gran luz, cubre la totalidad del fondo de todo el mural.

²⁰⁸¹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 106 e IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., p. 289.

²⁰⁸² Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 90.

²⁰⁸³ Cfr. ibídem, p. 57 y REVILLA, Federico. Op. cit., p. 59. Si además está colocado en lo alto de una pértiga o asta, como es nuestro caso, es signo de victoria y autoafirmación y, como nos dice Cirlot, “representa la exaltación imperiosa, significando la voluntad de situar la proyección anímica expresada por el animal o figura alegóricas, por encima del nivel personal”. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 97.

²⁰⁸⁴ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 113.

²⁰⁸⁵ Cfr. CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., pp. 145-146.

²⁰⁸⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 34-36.

²⁰⁸⁷ Aquí, igual que en el monograma de Cristo, el sol y la luna simbolizan la Crucifixión. Cfr. ibídem, p. 33.



Mosaicos superiores laterales: A ambos lados del mural nos encontramos con sendos serafines o querubines, de seis alas cada uno, y de clara influencia bizantina.

Padrós nos presenta a los serafines de cuerpo entero, y no solamente con la cabeza, que es lo más habitual, aunque respeta los tres pares de alas²⁰⁸⁸, así como el hecho de presentarse descalzos, lo cual tiene un sentido de comodidad para ejercer la misión que tienen encomendada.²⁰⁸⁹

²⁰⁸⁸ Esta manera de representar las alas de los Serafines puede venir dada por la cita de Isaías cuando, hablando de la visión que tuvo del Señor sentado en su solio o trono, escribe lo siguiente: “... *Alrededor del solio estaban los serafines: cada uno de ellos tenía seis alas: con dos cubrían su rostro, y con dos cubrían sus pies, y con dos volaban...*”. Isaías 6, 2.

²⁰⁸⁹ Para ampliar sobre la iconografía de los ángeles, remitirse al mural- mosaico que el propio Padrós realizó en la cúpula de la basílica del Valle de los Caídos en los años 50, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.



Mosaico inferior izquierdo: En este mosaico se ha representado a los fundadores de la orden que rige el templo. En la parte superior nos encontramos con san Francisco de Asís, fundador de la orden de los franciscanos y de los capuchinos. El santo está recibiendo sus llagas desde unos rayos que parten del sagrario. Normalmente, en este tema de la estigmatización se suele representar junto a san Francisco al hermano León, de la misma orden, y varios serafines, de cuatro o seis alas, los cuales son los que lanzan los rayos de luz hasta las manos, pies y costado del santo²⁰⁹⁰. Detrás de la figura del santo se representa la basílica de Asís, con unas líneas muy simplificadas, que recuerdan a planteamientos cubistas.

Debajo de esta figura aparece Santa Verónica de Giulliani, capuchina italiana de gran devoción en la orden. La figura se representa con el Sagrado Corazón en su pecho, rodeado con la corona de espinas²⁰⁹¹. También se representa al fondo, como la figura anterior, el convento que fundó.

²⁰⁹⁰ Cfr. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo*. Op. cit., p. 275. Véase al respecto las notas apuntadas en esta tesis relativas al mural de Reque Meruvia en la Iglesia de la Paz.

²⁰⁹¹ Como se dijo, en la segunda parte de las obras murales, en la pintura que Sáenz de Tejada realizó en la capilla del colegio Jesús-María, la iconografía clásica del Sagrado Corazón se nos presenta de diversas formas: como un corazón resplandeciente, en llamas o coronado de espinas, como en este caso, e incluso a veces está acompañado por los instrumentos de pasión. Véase REVILLA, Federico. Op. cit., p. 112.



Mosaico inferior derecho: En este panel se representa, en la parte superior, a Santa Clara de Asís, hija espiritual de san Francisco y fundadora de la Orden de las clarisas. Viste con el hábito pardo de la orden franciscana, aunque se añade un velo negro y, en numerosas ocasiones, cordón blanco y sandalias. En sus manos sostiene una custodia eucarística, debido a la devoción de la santa a la Santísima Eucaristía, aunque a veces también se presenta con una cruz rematada con un ramo de olivo²⁰⁹². En el fondo se ha pintado la basílica que fundó en Asís, ciudad de la que es patrona.

En la parte inferior se nos presenta a san Lorenzo de Brindisi, General de la Orden Capuchina del siglo XVI²⁰⁹³, con el gesto muy serio, y con una cruz con doble travesaño entre las manos, propia de los santos fundadores. Detrás de dicha figura se ha representado la actual basílica de Jesús de Medinaceli.

²⁰⁹² A causa de esta custodia con cristal, la cual usó para espantar a los sarracenos en el ataque a su convento, es patrona de los pintores vidrieros. El atributo de la cruz se debe a su apasionado amor por el crucifijo. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Op. cit., p. 310. Completan el grupo de sus atributos una azucena, palma o ramo, sobre todo usados en el arte antiguo, así como el libro de la Regla. Véase FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 76-77.

²⁰⁹³ Este santo tuvo gran influencia en la vida política europea, llegando a ocupar el cargo de nuncio apostólico y embajador del rey Felipe III de España. Véase SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Op. cit., 214.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como dijimos al principio del análisis de este mosaico-mural, impresiona al entrar en el templo las dimensiones y amplitud de la nave central, haciendo que la mirada se dirija hacia el altar mayor. El mosaico parece bastante integrado con la iglesia, aunque





el aspecto bizantino que tiene no se encuentra en ninguna de las restantes obras artísticas que decoran profusamente el templo. Sin embargo, como el presbiterio se encuentra bastante separado del resto del templo, por tener los laterales prácticamente cegados con dos pasillos que dan a la sacristía, la implicación del carácter estilístico del mosaico queda bastante aislado, no influyendo en el resto del templo.

También es digno de resaltar como Padrós ha unificado los tres paneles en los que se divide el ábside, mediante los rayos de luz que se disponen de modo radial, a la vez que usa líneas rectas, cuyos centros residen en el sagrario, el cual, con relación a la escala de las figuras planteadas por el artista, queda un tanto disminuido. Hay que

señalar que en el momento de fotografiar esta obra, el camarín del Cristo se hallaba en restauración, por lo que esta parte se encontraba en obras y tapada por un gran plástico blanco.

Sin embargo, aunque estos hechos producen una integración buena de la obra con su arquitectura, no podemos olvidar que Padrós no ha contribuido ni mucho menos a que el arte sacro recupere la dignidad que tuvo en tiempos pasados. Y esto se hace especialmente grave si recordamos que los dictados del Concilio Vaticano II sobre esta materia ya habían sido publicados hace un par de años, con la implicación de algunos grandes artistas en sacar al arte sagrado de la decadencia en la que se hallaba inmerso desde hacía dos siglos. Y, como hemos podido comprobar en los apartados correspondientes de esta tesis doctoral, estos hechos no sucedieron solamente después del Concilio, sino que ya se venían planteando soluciones desde la mitad del siglo XX, tanto en España como, sobre todo, en el resto de Europa.

Por estas razones, se puede valorar el mosaico de Padrós como demasiado conservador en sus planteamientos estéticos, sin que la obra tenga ningún interés relevante, sobre todo si la analizamos desde la óptica de las vanguardias artísticas del momento. Además este artista apenas sufrió ninguna evolución desde que realizó los mosaicos de la iglesia de san Agustín, obra ya analizada anteriormente. Prácticamente el estilo empleado es el mismo, sin que el paso del tiempo ni las preocupaciones, tanto dentro como fuera de la Iglesia, por elevar el nivel artístico del arte sacro hayan influido lo más mínimo en este artista. Flaco favor, pues, el de esta obra para que el arte sacro español saliera de la crisis en la que se hallaba inmerso, y si recordamos como varios artistas lo intentaron varios años antes, algunos con grandes resultados, la propuesta de Padrós se nos antoja demasiado superflua y sin un compromiso estético profundo.





EJERO, Delhy

Colegio Nuestra Señora de los Ángeles
C/ Camino del Olvido, nº 55 - MADRID
- Mural en el recibidor (1967) -



- FICHA TÉCNICA

Este mural de Delhy Tejero se encuentra en el colegio que los PP. Mercedarios tienen en la Ciudad de los Ángeles. El centro escolar forma parte del complejo parroquial “San Pedro Nolasco”, perteneciente a la misma orden de los mercedarios, y fue construido en los años 60. El mural se encuentra en la entrada al colegio, en el recibidor.

La obra está ejecutada sobre una pared de cemento sin ninguna preparación, ni siquiera de alisado, por lo que la rugosidad del muro es considerable. Esto hace que la pintura se encuentre muy “rechupada”, sin ninguna brillantez y sumamente apagada, pues ni siquiera se dio algún tono de color para el fondo, pintando directamente sobre el gris del cemento. El aspecto que debía tener al iniciarse la obra era tal, que la propia artista estuvo a punto de rehusar al encargo por las condiciones de la pared donde se iba a ubicar su obra²⁰⁹⁴. A pesar de ello, la obra ha cambiado muy poco su tonalidad, según aseguran los dueños del centro que pudieron conocer la inauguración de dicho mural, y la pared apenas tiene grietas, a pesar de que el terreno de la zona es muy arcilloso y los edificios tienden a moverse con frecuencia y, como consecuencia, a agrietarse. Me imagino que la autora utilizaría algún tipo de pintura plástica, siendo ayudada por dos personas que prácticamente pintaron todo el mural, remitiéndose Delhy a proyectar la obra y a dirigirla.

La iluminación natural del lugar, sobre todo de cara a la pintura, es muy pobre, y cuando cae la luz al atardecer, la iluminación artificial consiste en unos cuantos tubos fluorescentes que iluminan la estancia en general, sin tener focos específicos para el mural.

Delhy Tejero fue una autora bastante conocida en su tiempo, pero que hoy pasa un tanto inadvertida. Ejecutó varios murales por España, destacando sus trabajos para instituciones de Zaragoza y Sevilla, a finales de los años 40 y en los 60. También pintó en los años 60 varios murales en las iglesias de diferentes pueblos de España, por lo que los encargos de tipo religioso no era algo nuevo para la autora en el momento de realizar el mural tratado. Su estilo pictórico abarcó desde la figuración poética hasta la abstracción, con una etapa un tanto surrealista y esquemática.

²⁰⁹⁴ El encargo a esta pintora estuvo motivado por el hecho de su nacimiento en Toro, provincia de Zamora, primer lugar donde se asentaron los PP. Mercedarios en España.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural de Delhy es una alegoría a la fundación de colegios y centros parroquiales por parte de los PP. Mercedarios en su asentamiento por España. Se ciclo narrativo se divide en tres partes fundamentales: primera, el inicio de la orden con el primer convento; segunda, su extensión por Andalucía y el País Vasco; y tercera, la llegada a Madrid con este centro de la Ciudad de los Ángeles. Todas estas alegorías van acompañadas de su correspondiente simbología mediante objetos y elementos que Delhy añade en la composición de cada escena.



Comencemos por describir la primera parte del mural, con un sentido narrativo de lectura de izquierda a derecha.

- **1ª Escena:** En el comienzo del mural nos encontramos con dos partes diferenciadas. La primera parte corresponde a una ciudad que se intuye en la lejanía. Esta localidad corresponde a Toro, que es la localidad donde los PP. Mercedarios instalaron su primer Convento en España. La segunda parte se compone de un fraile caminando en dirección al resto del mural, en una alegoría de la búsqueda de nuevos asentamientos para que la orden pudiera ampliar su obra. Dicho fraile está acompañado de una figura angelical, alegoría de la Virgen, que protegerá de los peligros futuros que pudieran sucederle a la orden mercedaria.



- **2ª Escena:** También esta escena se compone de dos partes, las cuales están separadas por una simulación de la noche y el día, mediante la representación del sol y la luna, y por unas plantas.

El conjunto de la izquierda representa a los padres mercedarios en Andalucía, provincia simbolizada por los claveles que lleva en la mano la figura que se encuentra delante del grupo de frailes. Ésta figura es un ángel, como todas las figuras protagonistas del resto de escenas del mural, por afinidad con el nombre del lugar donde se encuentra el centro colegial.

El grupo de la derecha se encuentra presidido por otro ángel, con varios frailes detrás, y representa su instalación en el País Vasco, lugar simbolizado por la música mediante diversos pentagramas con notas, repartidos por las alas del ángel.



- **3ª Escena:** La última parte del mural está dedicada al lugar donde está ubicado el Colegio. Esto se representa con gran ángel sentado, majestuoso, el cual sujeta un



gran libro en sus manos, simbolizando probablemente el estudio. La figura se encuentra coronado por un nimbo circular descentrado, el cual se compone de diversas circunferencias con diferentes tonalidades. De dichas circunferencias sobresale una con diferentes puntas, de la que parten diferentes rayos, los cuales simbolizan el futuro para ampliar la orden por España.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que hay que tener en cuenta es que este mural no se encuentra en ningún templo religioso, y, por lo tanto, no tiene porque atenerse a las reglas litúrgicas que se dictan sobre las obras sacras. Este mural no es una obra sacra, sino una obra religiosa, la cual también debe tener su carácter trascendente, como toda obra religiosa y artística, pero no un carácter sagrado.²⁰⁹⁵



Por otra parte, podemos decir que la integración con el lugar donde se encuentra el mural es buena, dentro de una arquitectura un tanto racionalista. La distribución esquemática y geométrica del espacio, sobre todo en lo que se refiere al fondo de la obra, ayuda a una combinación más fuerte con su ubicación. Quizá desentona un poco el

²⁰⁹⁵ Conviene remitirse al capítulo 1, primer apartado, donde se explicitan las diferencias entre arte sacro y arte religioso.

suelo de terrazo que tiene el recibidor del colegio, un aspecto funcional que, sin embargo, perjudica a la estética del lugar, así como los paramentos de madera, que hacen un contraste un tanto extraño. Desgraciadamente, el espacio original se ha visto reducido por la construcción de diversas dependencias, como salas de visita y despachos, enfrente del mural, con lo que la contemplación de la obra no es la ideal, ni corresponde con el espacio que Delhy se encontró en su proyecto. Pero son cosas de la funcionalidad de la empresa, que no ha encontrado reparo en reducir este espacio, aunque todavía queda suficiente para contemplar el mural sin problemas y sin elementos que obstaculicen la visión completa de dicha obra.



En cuanto al estilo empleado por Delhy, tiene ciertas referencias surrealistas que dan un toque un tanto mágico al mural. Los elementos simbólicos que acompañan a las figuras, tienen una traducción plástica muy interesantes, esquemáticas pero con un toque de irrealidad que transporta y trasciende²⁰⁹⁶.



También ocurre lo mismo con los ojos de las figuras, todos representados mediante círculos rellenos que dan un carácter poético a sus gestos, pareciendo seres de otros mundos

Hay que recordar que la artista ya tenía en los años 30 obsesión por pintar murales, y a falta de muros donde hacerlo los ejecutaba en lienzos, destacando ya las mismas cualidades que en nuestra obra, como son la simplicidad formal y volumétrica, y la evidente geometrización del espacio²⁰⁹⁷.

Por otro lado, la combinación del fondo, abstracto y algo geométrico, no parece que se integre adecuadamente con las figuras, que parecen levitar. Para dicha combinación, Delhy recurrió a enmarcar todas las figuras o grupos en rectángulos de tonalidades oscuras, que parecen fugados hacia el centro del mural. Sin embargo no parece esta una solución acertada, a tenor de lo chocante que resulta la ortogonalidad de los fondos con las figuras, por muy esquemáticas que sean éstas.

Pero a pesar de estos inconvenientes no hay duda que la obra tiene una originalidad poco conocida en nuestro estudio, y Delhy aporta una variante más en este recorrido por la renovación del arte religioso.



²⁰⁹⁶ Este estilo lo definió la propia artista como “perlismo”.

I ITURGÁIZ, Domingo

Parroquia Nuestra Señora de Fuencisla
C/ Plaza Angélica Señora, 1 y 19
– MADRID –

- Mosaicos en presbiterio, sacristía y confesionarios (1968) -



- FICHA TÉCNICA

Este edificio es del arquitecto José María García de Paredes, el cual lo construyó en 1965. Con esta intervención, el arquitecto intentó aunar en la misma nave, sin romper la continuidad espacial con muros, baptisterio, presbiterio, coro y sagrario. También destaca la techumbre construida, repetitiva en formas mediante módulos que dejan pasar la luz natural de manera cenital, lo cual causa una grata sorpresa al entrar. Todo ello confiere al conjunto una visión muy particular y moderna de lo que debe ser un templo religioso, de acuerdo con las corrientes renovadores que ya se intuían en algunas construcciones sacras de los años cincuenta en nuestro país.²⁰⁹⁸ Desgraciadamente, el templo ha sufrido algunas renovaciones que no favorecen en nada a la idea original del arquitecto, ni tampoco a los murales de Iturgáiz.

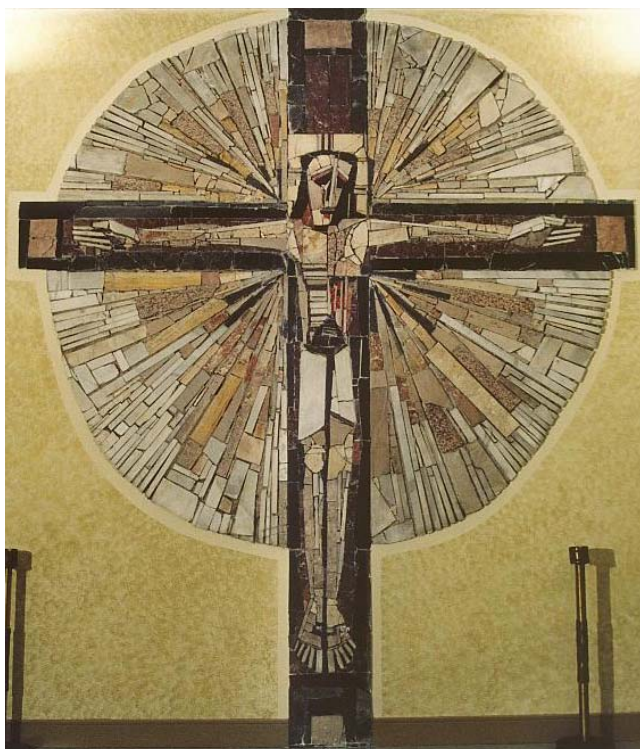


²⁰⁹⁷ Véase FUENTES GONZÁLEZ, Isabel. *Delhy Tejero entre la tradición y la modernidad, 1904-1936*. Diputación de Zamora, 1998, pp. 65-70.

Su interior, pues, consta de una sola nave rectangular, y en uno de sus laterales se encuentra ubicado el altar. Iturgáiz realizó en dicho presbiterio uno de sus murales, ubicándose los otros dos en la sacristía y en la zona de los confesionarios. La presentación de dichos murales ha cambiado respecto a la idea primaria del autor: el mural del presbiterio ha sido rodeado por un rectángulo de color ocre, que lo aislada del muro de ladrillo original; la obra de la sacristía se encuentra separada de la anterior pues, aunque se encuentra en el mismo muro, unos tabiques separan esta zona del altar; por último, el mural del lado de los confesionarios se ha quedado un tanto aislado, pues actualmente se ha abierto una nueva entrada al templo en este lugar, ubicándose un solo confesionario de hechura antigua que nada tiene que ver ni con la arquitectura circundante no con la obra de Iturgáiz. Además, el artista situó en el antiguo Baptisterio otro pequeño mural representando a una serpiente, pero éste ha desaparecido por construirse una nueva pila bautismal con otra ubicación, cerca del altar. La antigua pila se encuentra en el suelo cerca de la zona de confesionarios, a los pies de la nave central.

La técnica que empleó el autor es la del mosaico, técnica que dominaba con gran soltura e innovación plástica, siendo dichas cualidades reconocidas por muchos críticos del mundo del arte. La iluminación natural es muy buena, pero la artificial depende de cada mural: el del altar posee unos potentes focos halógenos que arrojan gran cantidad de luz sobre la obra, lo cual hace que se reflejen algunos brillos indeseables que perjudican su contemplación; el de la sacristía se queda un tanto apagado, pues ningún foco lo ilumina; lo mismo ocurre con el de los confesionarios, que es, sin duda, el más oscuro de todos, pues dicha zona, al estar a los pies de la nave, no posee iluminación alguna.

• DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

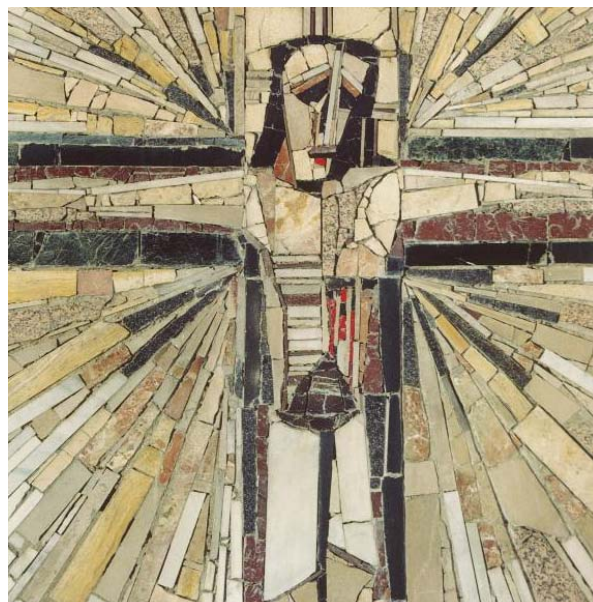


Los tres murales que Iturgáiz realizó en esta parroquia tienen tres temas y, como hemos dicho anteriormente, tres ubicaciones diferentes: el primero se encuentra en el presbiterio, tras el altar, y versa sobre la *Crucifixión*; el segundo, en la sacristía, trata sobre el tema de *Las Santas Mujeres en el Sepulcro*; y el tercero, colocado en la zona de los confesionarios, representa a Jesús como *El Buen Pastor*.

La Crucifixión: Este mural, debido a las reformas citadas anteriormente, ha cambiado su entorno original, pues en un principio el muro tras el altar era continuo hasta las esquinas de la nave rectangular. En cambio, actualmente este muro sólo ocupa la

²⁰⁹⁸ Véase GARCÍA DE PAREDES, Ángela y G. PEDROSA, Ignacio. *Iglesia de Almendrales*. COAM - Temas de Patrimonio, nº 13 / 2002. Madrid, 2002.

parte del altar, pues a los laterales del mismo se han colocado dos sacristías simétricas. Por lo tanto, el mural queda más abigarrado que como lo pensó el autor. Además, a esta intervención hay que sumar el fondo que rodea al mosaico, el cual se ha cambiado por una capa de cemento coloreado de ocre, con forma rectangular, que abarca la totalidad del presbiterio actual, desde el suelo hasta el techo; el fondo original era de ladrillo visto como las paredes de todo el templo.



Con relación al Cristo, Iturgáiz nos presenta una iconografía bastante novedosa en cuanto al tratamiento formal de la figura, pues la técnica empleada hace que la solución final adopte una imagen atractiva y sugerente, fuera de los convencionalismos clásicos de otras obras analizadas en esta tesis. Deja la figura de Cristo sola, sin la compañía tradicional de la Virgen, san Juan o María Magdalena, con lo que aumenta el dramatismo del personaje. Si nos fijamos en el rostro, observamos que tiene los ojos oscuros, como si estuviera muerto²⁰⁹⁹, pero su cabeza no denota este estado, ya que se mantiene erguida. Lo que se evidencia es la tristeza de Cristo debido a su soledad, manifestado por el artista por medio de la inclinación de sus cejas.

Si nos fijamos en el cuerpo, vemos que en el abdomen se representa la lanzada del soldado en el costado de Cristo²¹⁰⁰, pero Iturgáiz lo hace en el lado izquierdo en vez del derecho, situación tradicional de la herida²¹⁰¹. Los brazos adoptan una posición demasiado geométrica, perfectamente perpendiculares al torso y totalmente extendidos,

²⁰⁹⁹ Hay que recordar que, en la iconografía tradicional, la figura del crucificado muerto no se representa hasta el siglo XI, pues anteriormente se presentaba vivo y con los ojos abiertos. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 497.

²¹⁰⁰ Aquí se presenta una cierta contradicción, pues el único evangelista que narra tal suceso es san Juan, y sitúa el suceso tras la muerte de Jesús, y no antes. En concreto el texto dice lo siguiente: “Jesús, luego que chupó el vinagre, dijo: Todo está cumplido. E inclinando la cabeza, entregó su espíritu... Más al llegar a Jesús, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados con la lanza le abrió el costado, y al instante salió sangre y agua...”. Jn. 19, 30-34.

²¹⁰¹ El artista Campos, al analizar una obra suya sobre el *Vía Crucis*, nos habla de este tema: “Aunque Juan cita que es lanceado en un costado, sin indicar cuál, la tradición gráfica lo sitúa en el derecho. Esta tradición puede deberse a que, al parecer, en el ejército romano entrenaban a los soldados ecuestres a manejar la lanza con el brazo izquierdo, para atacar el flanco más desprotegido del contrario”. CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. ARS SACRA N° 8. Madrid, 1998, p. 92.

como expresión del Cristo católico que sacrificó su vida por todos los hombres²¹⁰². En cuanto al número de clavos, Iturgáiz opta por colocar cuatro, con los pies separados.

El fondo se trata de una manera radial, con todas las teselas alargadas del mosaico dirigidas a un mismo centro: el corazón de Cristo.

Las Santas Mujeres en el Sepulcro: Este mural se encuentra en la actual sacristía, contando con muy poco espacio para poder contemplarlo correctamente. La obra dispone dos figuras de mujeres de pie, que pertenecen a la Virgen María en primer término, y a María Magdalena en la parte posterior. Las dos se encuentran de pie, y con las manos cruzadas, en actitud de oración.



Todos los relatos de los evangelistas (Mat. 28, 1-8 / Mc. 16, 1-8 / Lc. 24, 1-11 / Jn. 20, 1-9) hablan de que las mujeres fueron las primeras en descubrir el sepulcro de Cristo vacío, pero discrepan en el número. En el evangelio de san Marcos nos habla de tres²¹⁰³, y en el de san Mateo de dos²¹⁰⁴. Tanto en uno como en otro se narra la marcha de las mujeres hacia el sepulcro de Cristo para embalsamar su cadáver, apareciendo en este momento un ángel anunciando su resurrección. Por esta razón, este tema, sobre todo hasta el siglo XIII, ha evocado siempre la resurrección de Cristo de forma indirecta. Así,

²¹⁰² Como se dijo en el mural de Rodríguez Valdivieso, algunos autores diferencian entre los brazos poco abiertos, propio del Cristo janseista que reserva su gracia para unos pocos elegidos, y los brazos extendidos, propio del Cristo católico que murió por todos los hombres. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 500.

²¹⁰³ Este evangelista narra lo siguiente: “Y pasado el sábado, María Magdalena y María, madre de Santiago, y Salomé, compraron aromas para ir a embalsamar a Jesús. Y partiendo muy de madrugada el primer día de la semana, llegaron al sepulcro saliendo el sol...”. Mc. 16, 1-2.

²¹⁰⁴ El texto dice lo siguiente: “Avanzada ya la noche del sábado, al amanecer el primer día de la semana, vino María Magdalena, con la otra María, a visitar el sepulcro...”. Mt. 28, 1.

suponemos que Iturgáiz representa el momento anterior al encuentro con el ángel, pues los rostros denotan un sentimiento de tristeza y desesperanza.

Normalmente, en la iconografía tradicional se ha representado a las mujeres de pie, unas veces con tarros, donde llevaban los diferentes ungüentos aromáticos para perfumar el cadáver, y otras con un incensario.²¹⁰⁵



El Buen Pastor: A los pies de la nave, donde se ubica el confesionario del templo, se encuentra este mural. Nos presenta a una figura bastante rústica, con grandes ojos, y vestida con los atuendos típicos de un pastor, portando un cordero a los hombros y un larga cruz en su mano izquierda.

Este tema no es nuevo en el arte cristiano, pues ya era usado en las catacumbas, en el arte paleocristiano, representando una idea del simbolismo del Antigua y Nuevo Testamento, tanto en los libros de los profetas como en los evangelios: en el Antiguo Testamento viene prefigurada en tres ocasiones (Salmo 23 - Ezequiel 34, 12 – Isaías 48, 11), y en el Nuevo en la parábola de la “Oveja perdida” (Lc. 15, 3-7 – Jn. 10, 1-16)²¹⁰⁶.

²¹⁰⁵ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 564-566 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 279.

²¹⁰⁶ En concreto san Lucas relata así la parábola: “Entonces, les propuso esta parábola: ¿Quién hay de vosotros que teniendo cien ovejas, y habiendo perdido una de ellas, no deje las noventa y nueve en la dehesa, y no vaya en busca de la que se perdió, hasta encontrarla? En hallándola, se la pone sobre los hombros muy gozoso: y llegando a casa convoca a sus amigos y vecinos, diciéndoles: Regocijase conmigo, porque he hallado la oveja mía que se me había perdido...”. Lc. 15, 3-6.

El tema perdió algo de fuerza en la Edad Media, prefiriéndose en el Románico y Gótico la representación de Cristo predicando, sufriendo o triunfando. Más tarde, reapareció en el siglo XVI, tanto en el arte francés como en el portugués. En el arte español de la Contrarreforma el tema sufrió alguna variante, asumiendo la figura del Niño Jesús el prototipo de Buen Pastor.

La inspiración formal de la figura del Buen Pastor es una adaptación de un prototipo pagano de la escultura griega, en concreto de Mercurio, que representaba al guardián de los rebaños, llevando a su vez a un cordero²¹⁰⁷. El simbolismo cristiano dado a esta figura se basa en el reencuentro de Cristo con el pecador penitente, y su vuelta la redil, aludiendo al pecador arrepentido. Esta es la razón por la que Iturgáiz situó este mural cerca de la zona de los confesionarios.

Con relación a su evolución iconográfica, hay que decir que se divide en tres figuras principales: la usada en el arte paleocristiano, el Buen Pastor cuidando a su rebaño y el Buen Pastor con la oveja perdida en sus hombros. Esta última representación, que es nuestro caso, tiene dos variantes: en la primera, Cristo coge las patas traseras del cordero con una mano y las patas delanteras con la otra; en la segunda, Cristo coge las cuatro piernas del animal con la mano diestra, apoyándola sobre su pecho.²¹⁰⁸ Como podemos comprobar, Iturgáiz hace una nueva versión, pues mientras coge las patas delanteras con su diestra, sujeta firmemente una cruz con su mano izquierda.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En esta ocasión, Iturgáiz propone una visión nueva de temas muy tradicionales en la iconografía cristiana. Su particular técnica a la hora de asumir el tratamiento de las



²¹⁰⁷ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 247-248. y REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 291.

²¹⁰⁸ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 37-39.



teselas del mosaico, hace que el resultado final se presente con una vistosa plasticidad; el autor consigue que la típica rigidez que suelen presentar las figuras realizadas con esta técnica desaparezca, asumiendo el propio material un gran valor plástico que ensalza la obra y la hace trascender de una manera artística. Además, Iturgáiz innova hasta en el uso del propio material, pues a los diferentes tipos de piedras usadas en las teselas se une el uso de otros materiales no tratados generalmente en esta técnica, como pueden ser los botones que representan las manos de María Magdalena en el mural de la sacristía.

Iturgáiz consigue que, verdaderamente, se consiga una obra original que no tiene por qué mirar al pasado para su constitución, llevando al arte sacro a un estado tan interesante como pueda ser el profano. Sin embargo hay que reconocer que, aunque la plástica de sus obras es muy positiva, la morfología de sus personajes no es todo lo valiente que debería ser, sobre todo si lo comparamos con el arte figurativo de las vanguardias del momento. Pero aún así, estas obras eran una esperanza para que el arte sacro de esta época saliera de la degradación en la que estaba sumida, con una constante mirada a un pasado artístico muerto y sin sentido²¹⁰⁹.

Por otro lado, la integración de las obras con su arquitectura es buena, cuestión que se hace mucho más fácil



²¹⁰⁹ El crítico de arte e historiador Vivanco, resalta la condición de clérigo de Iturgáiz además del carácter integrador de toda su obra religiosa: "... para él, como para todo buen religioso, aunque sea artista, la cuestión de personalidad es lo de menos. Lo demás es la verdad intrínseca de la obra, conseguida desde la última donación de la persona". VIVANCO, Luis Felipe. *Presentación 1ª* en AA.VV. *Mosaicos Iturgáiz. Exposición antológica*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 1998, p. 13.

cuando el templo que las acoge es de nueva construcción y, por lo tanto, se pueden proyectar las acciones a realizar junto con el arquitecto. Pero, desgraciadamente, la contemplación actual de los murales no permite verlos como estuvieron en su estado original, pues las actuaciones constructivas posteriores han cambiado bastante la visión general del conjunto, sobre todo en las zonas donde se encuentran ubicadas las obras. Esto no quiere decir que el templo no esté bien cuidado, pero las ideas originales, tanto del arquitecto como del artista, han sido transformadas, perdiendo parte del sentido iconográfico con el que fueron creadas.





AQUERO TURCIOS, Joaquín

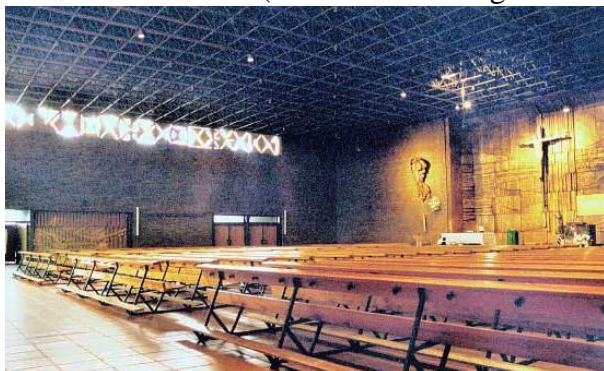
Parroquia de San Francisco Javier
C/ Mártires de la Ventilla, nº 34
MADRID

- Mural en el Baptisterio (1970)-



• FICHA TÉCNICA

La iglesia de San Francisco Javier forma parte de un complejo de edificaciones, formado por un centro de formación profesional, una residencia de religiosos y la propia iglesia, la cual hace esquina con la calle Magnolias. El arquitecto de dicho templo es Rodolfo García-Pablos, al cual ya habíamos tratado en las iglesias de La Paz y en los Sagrados Corazones, inaugurando el templo en 1968. Es un edificio que refleja la evolución ideológica y pastoral de la etapa posconciliar con sus proyecciones arquitectónicas y plásticas, manifestando una clara voluntad de actualización y renovación. Destaca por demostrar una apertura estética equilibrada y conseguida, contando con la colaboración de un equipo de grandes artistas de calidad, como son José Luis Sánchez (retablo de hormigón dorado, basamento del altar, ambón y atrezo



Vista de la nave interior, con el baptisterio al fondo

litúrgico), Vicent (Cristo), Suárez Molezún (vidrieras), Pablo Serrano (escultura exterior y cruz procesional) y Vaquero Turcios, que volvemos a estudiar de nuevo con otra obra sacra, pero esta vez con la decoración mural del baptisterio. Muchos de estos artistas, excepto Pablo Serrano, ya trabajaron con el mismo arquitecto en la parroquia de los Sagrados Corazones.

Sorprende al entrar en el templo la funcionalidad de la nave central, un paralelepípedo de no demasiada altura, con una gran austeridad en los cerramientos y en la cubierta, la cual parece de una fábrica, expresando de esta manera el carácter laboral de las escuelas de FP anexas a la iglesia²¹¹⁰. El baptisterio se encuentra adosado a esta nave central, separado de ella por una celosía compuesta por barrotes de



Nártex, con paso al baptisterio y a la nave

²¹¹⁰ Véase ARA. *Iglesia Parroquial de S. Francisco Javier*. ARA nº 19. Madrid, enero-marzo de 1969.

madera verticales, ornamentados con tacos del mismo material. El paso a dicho baptisterio no se encuentra en la nave sino en el nártex principal, distribuidor que al entrar desde la calle Mártires de la Ventilla da paso a dicho habitáculo y a la nave central con puertas independientes.

Hay que recordar que en febrero de 2001 esta parroquia sufrió un incendio, que comenzó por la entrada anexa al baptisterio, sin que el templo sufriera daños estructurales. Pero las obras artísticas sí lo notaron, tomando el retablo y la pintura mural cierta pátina de carbonilla. Por este motivo los artistas a los que les había afectado el fuego, como son José Luis Sánchez, Vicent y el propio Vaquero Turcios acudieron a la parroquia para valorar los daños de sus obras, y poder dar su opinión por si era necesario una posible restauración. Así, aunque el retablo de José Luis Sánchez necesitó una limpieza superficial, ya que con profundidad costaba demasiado dinero a la parroquia, las pinturas del baptisterio no fueron tocadas, ya que Vaquero no lo consideró necesario. De todas formas, si se pasa la mano por las paredes pintadas los dedos se impregnan de una fina capa de carbonilla, que dada la tonalidad del mural, no tiene mucha importancia.



Si hablamos de la iluminación del baptisterio tenemos que decir que es muy reducida, pero esto es intencionado, pues únicamente se compone de un foco dirigido a la pila bautismal²¹¹¹, la cual está en un nivel inferior del resto de la capilla²¹¹², con lo

²¹¹¹ Esta pila bautismal de gran belleza es gótica, del siglo XVI, y fue traída de Palencia por el propio arquitecto García-Pablos.

²¹¹² La manera de colocar la pila bautismal está basada en las normas litúrgicas posconciliares, según nos apunta Pacheco cuando dice que “la pila se coloca en un nivel inferior para que la comunidad que acompaña en el bautismo tengan mayor *dignidad, comodidad y visibilidad*”. PACHECO PÉREZ, Valentín y GALÁN JORDÁN, José María. *El templo y el baptisterio*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 239. De la misma forma comenta al respecto Plazaola: “... Es recomendable también que, como en los antiguos, en los modernos bautisterios se coloque la pila en el centro de una depresión del terreno, a la que se descienda por uno, dos o tres escalones, según las dimensiones de la parroquia. Esta depresión tiene la ventaja pastoral y práctica de

que la estancia se ilumina con el reflejo de este único punto de luz. Con esto se consigue una gran espectacularidad en la entrada al baptisterio, centrado la mirada del espectador en un sólo punto principal²¹¹³.

El mural de Vaquero Turcios comprende todos los muros y techos del baptisterio, con lo que consigue rodear por completo al espectador y sumergirlo en un ambiente de recogimiento propio del lugar donde acontece el hecho bautismal, estando perfectamente integrado en su sitio litúrgico. La técnica usada se basa en pinturas acrílicas, aunque todos los trazos tienen un grueso relieve conseguido con algún tipo de pasta, o con el propio cemento del muro.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

Como hemos dicho, el mural comprende todas las paredes y techos del baptisterio, creando una atmósfera de gran valor trascendente en el recinto. Toda la composición de Vaquero es abstracta, y representa una alegoría al fuego, mediante franjas negras y blancas, pero es un fuego que no quema sino que ilumina, haciendo alusión a las palabras de san Juan Bautista. Al ingresar a la estancia los fieles se “sumergen” en un mar de purificación.



Respecto a la iconografía que dictan las normas eclesiásticas posconciliares, nos recuerda Pacheco que “... para cumplir con las disposiciones litúrgicas, el baptisterio debe contener una representación del Bautismo de Cristo o la imagen de san Juan

permitir que la ceremonia sea bien vista por los asistentes, y expresa simbólicamente el paso de la muerte a la vida”. PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. Op. cit., p. 200.

²¹¹³ Respecto a la iluminación, nos dice Pacheco: “La luz directa o indirecta, a ser posible cenital, debe caer sobre la pila donde el bautizado, *antes tinieblas*, se viste de luz, *luz en Cristo*”. PACHECO PÉREZ, Valentín y GALÁN JORDÁN, José María. Op. cit., p. 242.

Bautista, conviniendo a su dignidad la decoración de frescos, mosaicos o pinturas que reflejen la simbología de los ritos sacramentales, ejecutados conforme al arte sacro moderno”²¹¹⁴. Por su parte, y refiriéndose al mismo tema decorativo, nos dice González: “... en cuanto a las pinturas con las que pudieran decorarse las paredes y las bóvedas del baptisterio, cae por su peso que todas las representaciones a que se apele deberán ser alusivas al bautismo. Y no hay poco donde escoger así en el antiguo como en el nuevo testamento, sea porque hablan directamente del bautismo (...), sea porque pueden considerarse con representaciones simbólicas de los efectos del bautismo”²¹¹⁵. Y esto último es lo que ha hecho Vaquero con su mural, escoger una representación simbólica del efecto purificador que concede el bautismo mediante el agua, es decir, que la pintura nos propone una situación que sucede con posterioridad al hecho en sí del bautismo, y es su efecto de limpieza de los pecados y regeneración a una nueva vida.



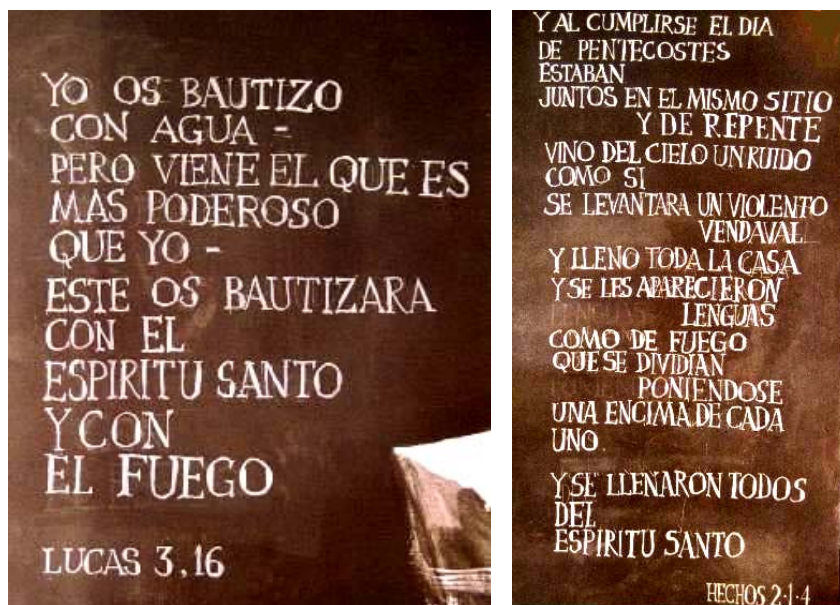
Con relación a la simbología del agua, Hani nos comenta: “En el simbolismo tradicional, toda cuba ritual representa el Océano primordial, las *Aguas* del Génesis sobre las que se cernía el Espíritu de Dios para obrar la creación. Y por referencia a esas aguas es por lo que el baptisterio o la pila de agua bendita poseen el poder de obrar una regeneración, una re-creación”²¹¹⁶. Luego con esta referencia podemos encontrar la clave de interpretación de los murales de Vaquero.



²¹¹⁴ Ibídem, pp. 240-241.

²¹¹⁵ GONZÁLEZ, Victoriano. *El templo y el baptisterio*, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, p. 253.

²¹¹⁶ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Op. cit., p. 71.



Por otro lado, el artista nos da otras interpretaciones al incluir dos textos evangélicos en las paredes del recinto. En concreto coloca uno de los textos (Lucas 3, 16) nada más traspasar el umbral de la estancia, a mano izquierda. Este texto hace referencia al poder de Cristo para, por medio de su intervención, bautizarnos y purificarnos con mayor profundidad de regeneración que el simple agua, ya que Él nos hace espiritualmente eternos. Si atendemos al otro texto, se encuentra colocado a la derecha de la pila bautismal (Hechos 2, 1, 4), e intenta comparar la purificación que se consigue con el bautismo a la regeneración del Espíritu Santo, por medio de la intercesión de Cristo. Así pues los dos textos comparan el poder regenerador del agua y del fuego, razón por la cual nos puede llevar a plantear que la decoración de Vaquero, esos trazos enérgicos rasgando el negro de la pared, son simulaciones y símbolos tanto del agua en su fluir como del fuego en llamas, o en lenguas si lo relacionamos con Pentecostés. Esta comparación de los dos elementos como regeneradores de vida, también la encontramos en Hani cuando nos comenta que “... esta fuente de agua y de sangre – es decir, de fuego – nos da la vida eterna y nos transforma a nosotros mismos en fuente espiritual para el mundo...”²¹¹⁷.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La integración del mural con el resto del recinto es muy buena, pues al estar el baptisterio separado de la nave central se consigue que no haya interferencias entre lo que se celebra en un lugar y en otro, con diferentes ambientaciones.

Por otro lado hay que decir que, como hemos comprobado anteriormente, Vaquero consigue unir plástica y simbólicamente el agua y el fuego, simbolizando al Espíritu Santo²¹¹⁸, en una recreación que pretende no sólo regenerar a la persona que vaya a ser bautizada, sino a todos los fieles que entren en este baptisterio, rodeándolos completamente, y convirtiendo todo el recinto en un lugar de inmersión espiritual

²¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 73.

²¹¹⁸ Dentro de la simbología en la decoración del baptisterio, el obispo Iguacén nos dice que “en su ornato ha de aparecer claramente que allí los cristianos renacen del agua y del Espíritu Santo”. IGUACÉN BURAU, Damián. *Op. cit.*, p. 194.

comunitaria²¹¹⁹. Con sus murales también consigue que la atención de dichos fieles no se distraiga, y se concentre en el hecho trascendental que se lleva a cabo cuando se bautiza a una persona. Y este hecho está en relación con la opinión eclesial, referente a que este lugar de purificación debe tener un carácter de iniciación y entrada, no transitoria, sino persistente y permanente en todos los fieles, pues lo que se produce es una regeneración espiritual²¹²⁰.

Luego otra vez nos encontramos con una obra cumbre del arte sacro de Vaquero Turcios, en la que ha sabido combinar magistralmente su estilo personal, vigoroso y con gran fuerza expresiva, con las exigencias y funciones litúrgicas que debe cumplir toda obra de arte de este tipo. Y todo dentro de un modelo de compromiso renovador claro respecto al arte sacro anterior. Como podemos comprobar, el arte sacro abstracto puede y debe aspirar a más que a una simple decoración y ambientación del recinto donde se encuentre.



²¹¹⁹ Respecto a la sensación que producen los murales de Vaquero en el espectador, Castro comenta que dicha obra transmite "... presencias inexorables, en las que el espectador queda introducido en un ámbito que alegóricamente le lleva a reflexionar sobre las formas de habitar en el mundo". CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Vaquero Turcios. Frente al arquetipo*. Junta de Castilla y León, 1996, p. 21.

²¹²⁰ Con relación a este carácter de iniciación, la Iglesia dicta lo siguiente: "... Si fácilmente puede ser, nada impide que el baptisterio sea amplio y se disponga a modo de aula para poder instruir a los fieles, de forma que el lugar sagrado y su ornamentación sirvan de ayuda en la iniciación". Directriz 10, del baptisterio, del Concilio Vaticano II. Recogido en AGUILAR, José Manuel. *Casa de Oración*. Op. cit. La Iglesia dicta también otras normas con relación a este lugar: "En la construcción y decoración del baptisterio se procurará con el máximo cuidado que la dignidad del Sacramento del bautismo sea exaltada y que el lugar se preste a las celebraciones normales". Instrucción *Inter Oecumenici*, del 26 de septiembre de 1964, número 99. Recogido en IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. *La nueva liturgia en las iglesias tradicionales*. Op. cit., p. 72.



LAVO, Javier

Residencia de Ancianos
c/ Dehesa Carrascal, s/n –
ARGANDA DEL REY
- Mural en Capilla (1975) -



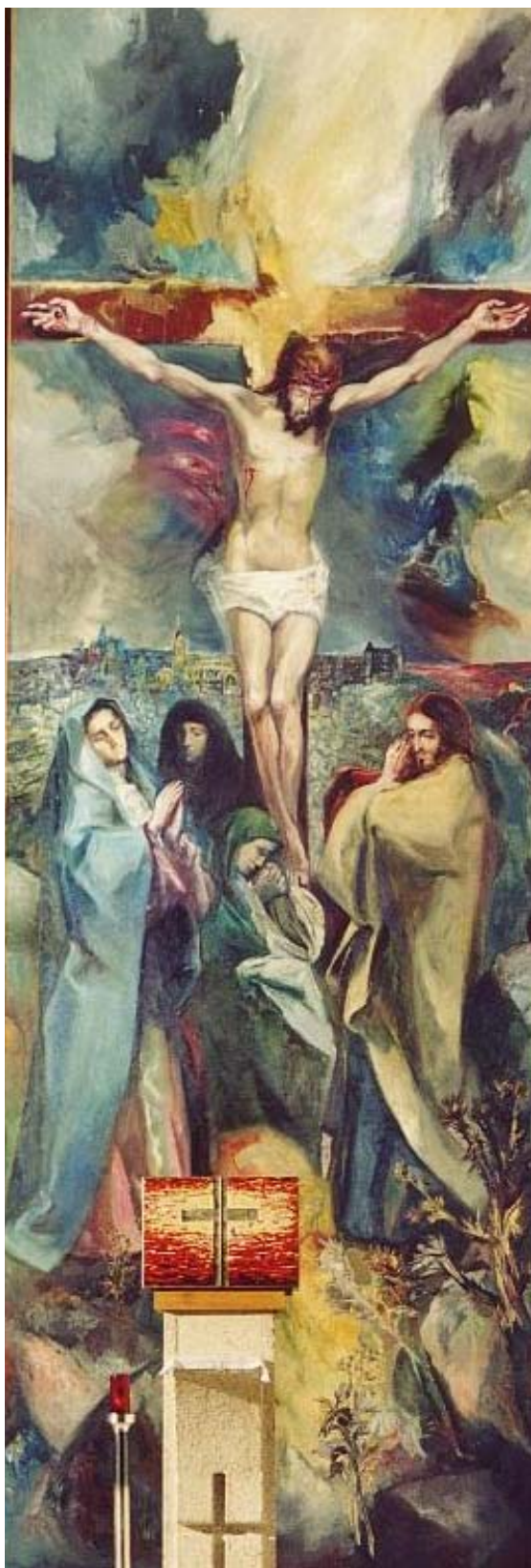
- FICHA TÉCNICA

La obra que nos ocupa esta ubicada en la capilla de un Centro Residencial para Mayores perteneciente a la Comunidad de Madrid. Estos centros ofrecen alojamiento permanente y atención especializada a mayores jubilados residentes en la Comunidad. El Centro de Arganda del Rey fue inaugurado el 6 de mayo de 1975, y además de las estancias habituales de una residencia, alberga una moderna capilla anexa al edificio principal.

La capilla fue construida en el mismo año que la residencia, siendo el arquitecto Ambrosio Escanellas. El templo consta de una sola nave, con coro a los pies y un altar en la cabecera un tanto más reducido respecto a la nave. La iniciativa de decorar, no sólo esta capilla, sino la de diversas residencias de la Comunidad de Madrid, partió de una idea alentada por la Diputación Provincial, participando Javier Calvo en muchas de estas decoraciones.

El mural de esta capilla ocupa la parte derecha del presbiterio, ya que la parte izquierda, con más profundidad de fondo, está decorada por una vidriera dedicada a la Virgen del Pilar. El soporte que usó el artista fue tela montada sobre bastidor, y se realizó con pinturas al óleo; en realidad se trata de un gran cuadro de 5 metros de altura por 2 metros de anchura, pero su función es la de servir como mural, tanto por sus medidas como por su ubicación.





La conservación de la pintura está en perfectas condiciones, sin ningún tipo de deterioro visible. En cuanto a la iluminación, la capilla posee unos focos que inciden suficientemente en la tela, aunque provocan una serie de brillos que pueden molestar en su contemplación.

• DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural que Clavo realizó para esta capilla versa sobre la *Crucifixión*, tema central del arte cristiano durante toda su historia. Este tema ha sido cambiante en cuanto su representación a lo largo del tiempo, presentando diferentes elementos iconográficos según la época.²¹²¹

Para empezar se podría profundizar en las diferencias en cuanto al número de personajes que intervienen en la escena. En primer lugar, hay que decir que la Crucifixiones que buscan representar la realidad del acto de la Redención, y no solamente su simbología, optan por presentarnos personajes alrededor de la cruz. El número de estos personajes creció entre los siglos XII y finales de la Edad Media, para luego ser poco frecuente el encontrar representaciones de Cristo crucificado con alguna compañía. Dentro de las variadas tipologías que se desarrollan en la iconografía clásica, pueden encontrarse varios modelos: en primer lugar, puede aparecer Cristo sólo, sin compañía, lo cual suele adoptar un significado más simbólico, como se ha dicho anteriormente; en segundo lugar, pueden acompañar a Jesús la Virgen María, su madre, y san Juan, colocándose a ambos lados de la cruz, siendo usado frecuentemente esta manera para su colocación en las cruces triunfales sobre los mástiles o en los trascoros; en tercer

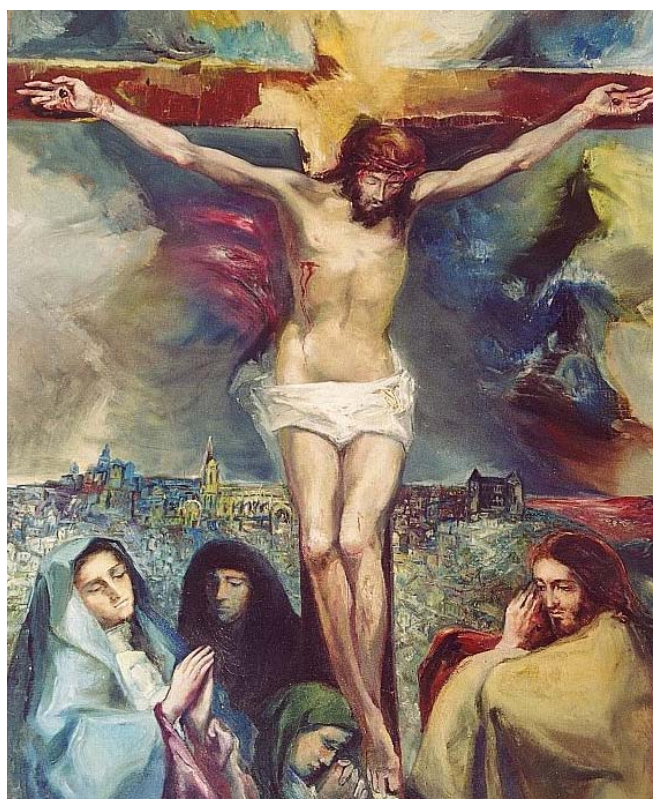
²¹²¹ Para ampliar sobre estas diferencias remitirse a los siguientes murales: el realizado por Roa en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, el de Rodríguez Valdivieso en la parroquia de Belvís del Jarama en 1951, el de Ortega en la parroquia del Santísimo Cristo de la Victoria en 1962, el de Romero en la parroquia de San Eugenio Obispo en 1995 y, finalmente, el de Campos Lozano en la parroquia de la Sagrada Familia en 1998. Todas estas obras están analizadas, en su orden cronológico, en esta tesis doctoral.

lugar, a los personajes anteriores también puede sumarse María Magdalena, normalmente arrodillada al pie de la cruz; por último, también se puede interpretar el suceso acontecido como un gran espectáculo, representándose entonces una gran multitud en el monte del Calvario.²¹²²



En nuestro caso, Clavo prefiere representar varios personajes al pie de la cruz, aunque respeta el lugar preferente clásico de los principales: la Virgen María aparece, de modo tradicional, a la derecha de Cristo y san Juan, el cual es tomado como la representación de todos los apóstoles, a su izquierda; María Magdalena está arrodillada a lo pies de la cruz, enjugándose con un pañuelo las lágrimas, aunque tradicionalmente se enjuga la sangre de Cristo muerto con sus cabellos rojizos, expresando por lo general su desesperación con mayor violencia que la Virgen.

Bien es verdad que la Virgen puede aparecer con algún desvanecimiento, aunque este hecho no tenga ninguna confirmación bíblica, siendo una creación de algunos escritores místicos y predicadores monásticos de la baja Edad Media. Se apuntaba, en concreto, a tres desvanecimientos: camino del Calvario, en la Crucifixión y en el descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz. Pero el hecho de representar a la Virgen en el suelo fue condenado en el siglo XV, en el Concilio de Trento, pues se alegaba contrario al evangelio de san Juan, que habla de la compañía de su madre de pie, junto a la cruz.²¹²³



²¹²² Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 512-521.

²¹²³ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 99.

En nuestro mural podemos observar que aparece otra figura más tras la Virgen, tratándose, si seguimos el evangelio de san Juan, de María, la esposa de Cleofás y hermana de la Virgen²¹²⁴, aunque en algunas representaciones podemos encontrar también la compañía de todas las Santas Mujeres, uniéndose entonces al grupo Salomé, esposa de Zebedeo.

Curiosa es la figura de san Juan, con un gesto de oración, pero representado con barba, cuando lo habitual es encontrarlo imberbe. En cuanto a la figura de Cristo, Clavo no plantea ninguna novedad, conservando la postura y los elementos tradicionales sin cambios aparentes.

Con relación al decorado, Clavo sitúa entre las piedras y en primer término unas plantas llenas de cardos, quizás aludiendo a su significado tradicional dentro del arte cristiano, donde simbolizan el sufrimiento de Cristo y de los mártires, evocando también alegóricamente a la redención, el dolor y la fatiga.²¹²⁵ Por otro lado, al fondo Clavo sitúa un gran plano general de la ciudad de Toledo, lo cual nos trae recuerdos de la pintura del Greco, como casi todo el mural, tanto por el color como por la morfología de las figuras.



²¹²⁴ En concreto el evangelista Juan dice lo siguiente: “Estaban al mismo tiempo junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María la de Cleofás, y María Magdalena...”. Jn. 19, 25. Los evangelistas Marcos y Mateo sitúan a las mujeres lejos de la cruz, y Lucas ni las cita.

²¹²⁵ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 132. Es curioso observar como en China el cardo aparece como emblema de larga vida, lo cual puede dar también sentido a su presencia en la crucifixión y muerte de Jesús, pues alude a su próxima resurrección. Véase Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 84.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

En primer lugar hay que decir que la idea de decorar las capillas de un buen número de residencias de ancianos en la Comunidad de Madrid no partió con el deseo de buscar un retorno al tipo histórico de las antiguas Iglesias-Museo, sino que tenía propósitos diferentes. El objetivo principal era crear un ambiente acogedor en dichas capillas que invitara al recogimiento religioso y que, a la vez, estimulara la evocación trascendente de los misterios religiosos. Por lo tanto, no se pretendía reunir una serie de obras que estuvieran lo más cercano posible a la vanguardia artística que existía en el tiempo de su creación, sino que había que mirar más bien en la aceptación de dichas obras por los ancianos, y por su utilidad para ayudarles a orar. Estas cuestiones las tuvo muy presente Javier Clavo, el cual comenta al respecto:

“Al plantearme la temática para la capilla de Arganda, con gusto me hubiera limitado a entonar un ábside azul con una amplia mancha blanca, sobre la que cada visitante pudiera proyectar su propia y personal visión de Cristo. Hubiera sido un proceder egoísta, y soslayar la petición de ayuda que calladamente me hacen los ancianos que frecuentan el lugar”.²¹²⁶

Por lo tanto, en el planteamiento de la obra se miró con detenimiento quien iba a ser el público que la iba a contemplar, a quien iba dirigida. La utilidad litúrgica que podía tener el mural dependía de la aceptación, sin complicaciones, que debían necesariamente tener por parte de los ancianos, con independencia del nivel cultural o intelectual de éstos. Sólo importaba su nivel religioso y de fe, lo cual era un concepto sumamente importante para unas personas de avanzada edad, tanto por su significado de compañía como de esperanza en una vida nueva. Por estas razones, no debía predominar

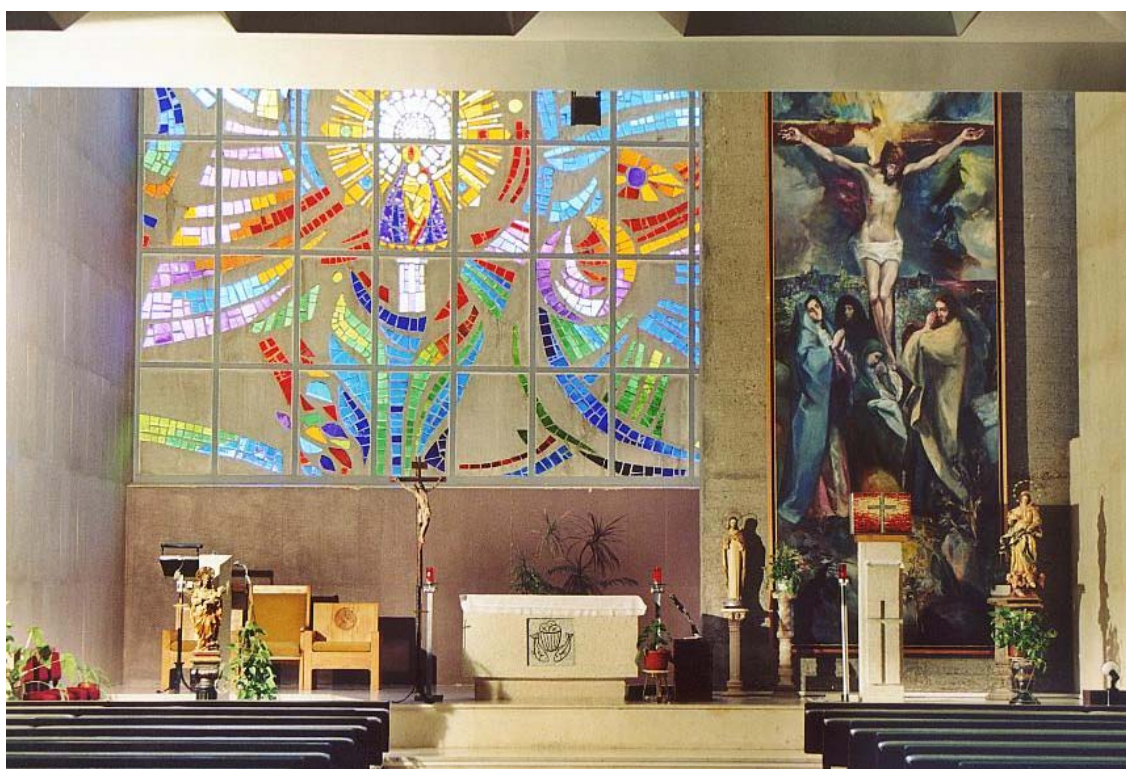


²¹²⁶ CLAVO, Javier. *Arte religioso en las residencias de ancianos. Otra vez con Javier Clavo*. Op. cit., p. 56.

las ansias por plantear una estética sacra demasiado novedosa que pudiera provocar rechazo por parte de los ancianos. Había que ser pragmático:

“... a la solución que finalmente llegué – conjuntando siempre dignidad artística y expresividad religiosa – es la que ha parecido más asequible, más apta para centrar al visitante normal, en el consuelo y esperanza que él reclama con luces de fe, que le ayudan a comprender el misterio apoyándose en la sencilla visión y en la apropiada ambientación”.²¹²⁷

Contemplada bajo este punto de vista, la obra de Clavo se podría clasificar como totalmente válida por conseguir el cometido para la que fue encargada. Su estilo figurativo tan vigoroso, con amplias pinceladas que denotan la vena gestual del artista, hacen que su pintura sea muy personal y sentida, con algunas reminiscencias de pintores clásicos como el Greco. La introducción de una localidad cercana Madrid, como es la ciudad de Toledo, provoca que el espectador se sienta más implicado con la obra, pues de alguna manera se personaliza el tema de la Crucifixión como si formara parte de nuestro paisaje, es decir, como si formara parte de nuestras vidas.



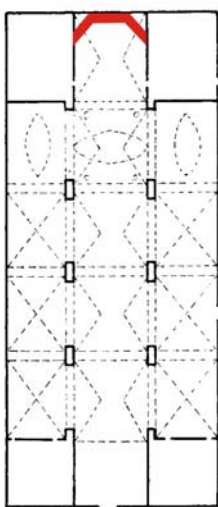
²¹²⁷ Ibídem, p. 56.

S ANTIESTEBAN, Carlos

Parroquia San Vicente Mártir
c/ Real de Burgos, 13 –
PARACUELLOS DEL JARAMA
- Presbiterio (1987) -

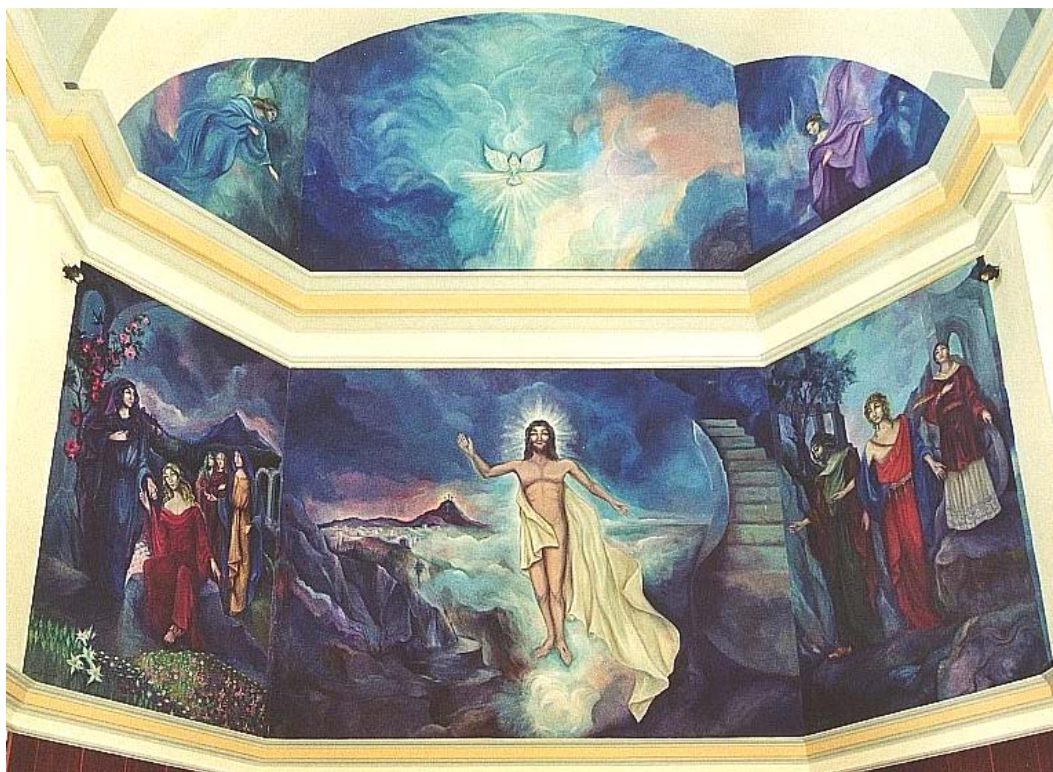


- FICHA TÉCNICA



Este templo se sitúa en esta localidad a 14 kilómetros de Madrid, a orillas del río Jarama, y representa un excelente exponente del barroco madrileño, datando de finales del siglo XVI. La iglesia ha soportado diversas restauraciones a lo largo de su historia, siendo la última en mayo de 1986, aunque persisten algunos problemas de humedad. En la guerra civil el templo fue totalmente expoliado, desapareciendo diversas obras de arte de reconocido valor.

El interior es de tres naves, con cinco tramos y cabecera poligonal. Las naves se separan por pilares de sección cruciforme con arcos de medio punto. La nave central es la de mayor altura, elevándose en el crucero una cúpula con pechinas. En el presbiterio se halla ubicado el gran mural pictórico que abraza toda la cabecera, encontrándose entre la proyección de la cornisa y la línea

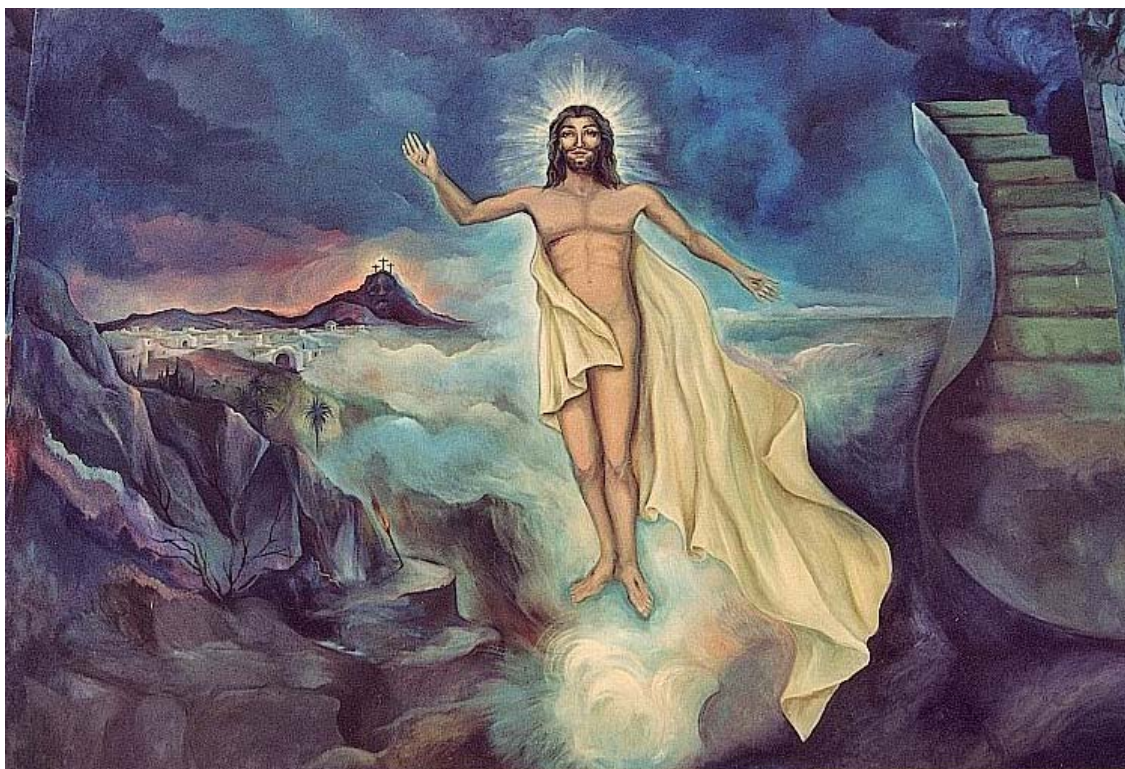


de imposta de los arcos.²¹²⁸

Este mural está realizado al óleo sobre una tela adosada al muro. Su conservación es bastante buena, no apreciándose a simple vista ni desprendimientos ni humedades. La iluminación natural, basada en diversas ventanas ubicadas en los lunetos de la parte superior, es escasa, por lo que la iluminación artificial es necesaria para una correcta contemplación. Sin embargo, los focos con los que cuenta la parroquia son escasos para cumplir esta función, aunque iluminan la pintura suficientemente para observarla en su conjunto.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Los murales se dividen en cuatro escenas principales: en el centro, aparece la figura de *Cristo Resucitado*; a la izquierda, se encuentra la *Aparición de Cristo a las Santas Mujeres*; a la derecha, aparecen los *Apóstoles Pedro y Juan camino del Sepulcro* y, detrás de ellos, *san Vicente Mártir*, santo que da nombre a la parroquia; por último, y en la parte superior, se encuentra una representación del *Espíritu Santo*.²¹²⁹

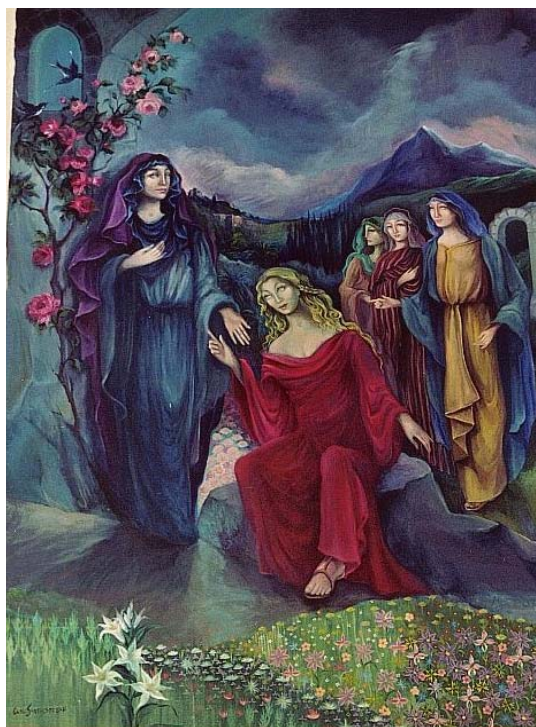
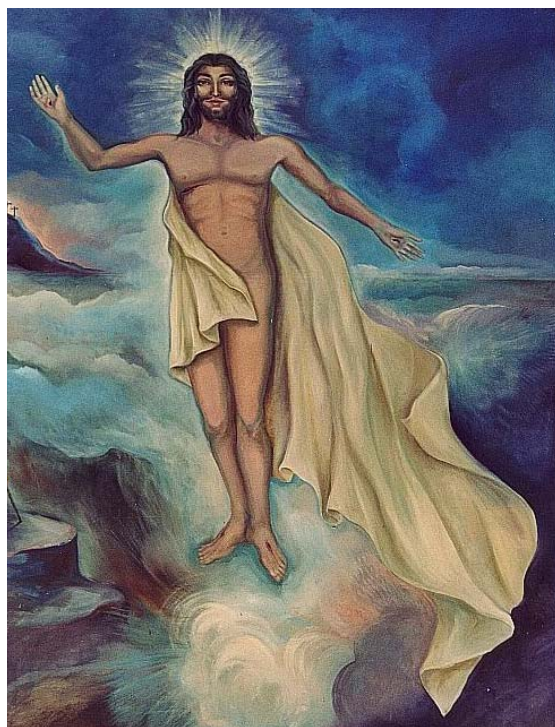


²¹²⁸ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Op. cit., pp. 169-171.

²¹²⁹ El documento de contrato entre la parroquia y el artista dice lo siguiente: *La parroquia de San Vicente Mártir de Paracuellos de Jarama, encarga la pintura del retablo mayor, según plano que se adjunta a D. Carlos Santiesteban, residente en Guadalajara (...) La idea que pretende realizar es la siguiente: se trata de un tríptico, por la disposición de la pared, y en el centro iría Cristo resucitado, y en los lados: a la derecha S. Pedro y S. Juan, y a la izquierda la Virgen y otras mujeres (la Magdalena, etc.). Esto iría en el plano central del retablo, y en el superior, como remate del mismo, el misterio del Espíritu Santo "Señor y dador de vida" (...) El precio convenido es de setecientas mil pesetas (700.000), entregado cien mil (100.000) al momento de la firma de este contrato, trescientas mil a su conclusión y el resto en el plazo de tres meses (...) Paracuellos de Jarama a 16 de octubre de mil novecientos ochenta y siete. (Documentación aportada por el archivo parroquial).*

cuarenta días, por medio de apariciones, hasta su Ascensión. Éste último tema a veces se confunde con el de la Resurrección, pues desde los siglos XIV y XV, preferentemente en Italia, se presenta esta escena con Cristo levitando en el aire, a veces enmarcado por una mandorla. A veces la misma escena incluye los soldados que custodiaban el sepulcro o a las Santas Mujeres, como en nuestro caso²¹³⁰. A partir del siglo XVI es mucho más frecuente representar a Cristo de pie ante la tumba²¹³¹. Otra característica muy repetida en la Resurrección es presentar a Cristo enseñando las llagas de su crucifixión, hecho que también respetó Santiesteban.

Por otro lado, el fondo que se divisa a la izquierda de Cristo es la ciudad de Jerusalén²¹³², destacando al final el Gólgota, monte donde se produjo la Crucifixión de Jesús. En la parte derecha Santiesteban pintó una escalera, como queriendo simbolizar un posible camino hacia el cielo. Normalmente, en la iconografía cristiana la escalera simboliza ascensión, aludiendo ya en la Edad Media a la relación entre los dos mundos, el celestial y el terrenal. Es curioso como en el Renacimiento, se simulaba la escalera por medio de terrazas de montañas, simbolizando entonces los nombres de las diferentes virtudes.²¹³³



Las Santas Mujeres: Esta escena es también conocida como “Noli me tangere” (No me toques), y en ella se narra la primera aparición de Cristo resucitado a las Santas Mujeres. El número de éstas varía según cada evangelista (Lc. 16, 9 / Mt. 28, 5-10 / Mc. 16, 9-11 / Jn. 20, 14-18), e incluso san Juan sólo cita la presencia de María Magdalena

²¹³⁰ Cuando Cristo está acompañado de María y los apóstoles la escena alude a la Resurrección, aunque la ausencia del sepulcro en la parte inferior también es un signo iconográfico de la Ascensión.

²¹³¹ Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 269-270 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 569-571. Para ampliar sobre la iconografía clásica de esta escena remitirse al mural que Roa pintó en la parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

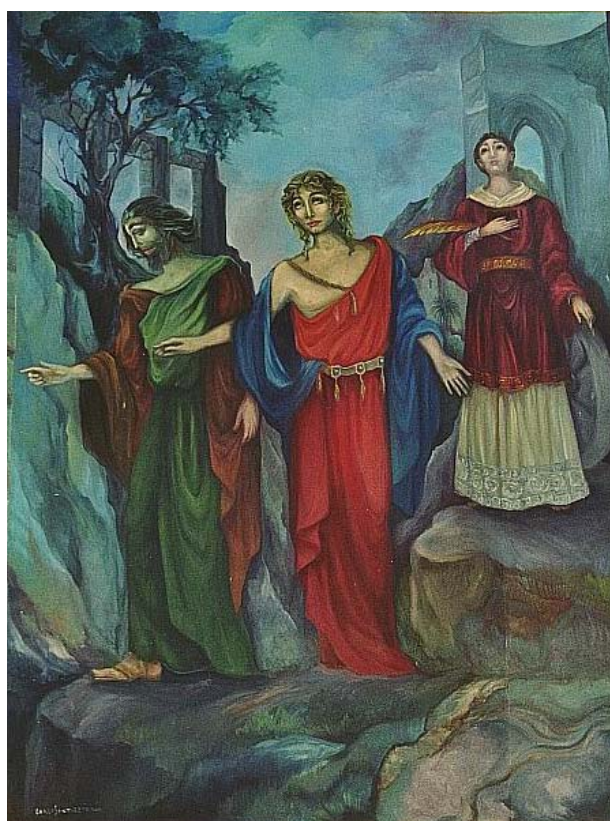
²¹³² Éste detalle iconográfico también aparece en muchas ocasiones en la escena de las Santas Mujeres. Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 279.

²¹³³ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 139.

en la escena²¹³⁴. Sus identidades son siempre las mismas: la Virgen María, María Magdalena, María Cleofás (madre de Santiago el Menor, Simón, Judas y José) y María Salomé (madre de Santiago el Mayor y Juan el Evangelista). La figura de la Magdalena se diferencia del resto por llevar el pelo largo y suelto, y a veces le cubre todo el cuerpo, siendo su principal atributo y simbolizando la penitencia²¹³⁵. Se las suele representar en grupos, ya si pertenecen a la familia de María o a la de Santa Ana, siendo muy infrecuente encontrarlas solas o aisladas. La escena se desarrolla al aire libre, por lo que muchas veces se representan pájaros que nos lo recuerdan.²¹³⁶ Como vemos en el mural de Santiesteban, el autor se decantó por pintar cinco mujeres: la Virgen y María Magdalena en primer término, y tres mujeres más al fondo, de las cuales desconocemos la identidad de una de ellas.

Los Apóstoles camino del Sepulcro: Esta escena es narrada por san Juan: “... fue María Magdalena al sepulcro, y vio quitado de él la piedra. Y sorprendida echó a correr, y fue a estar con Simón Pedro, y con aquel otro discípulo amado de Jesús, y les dijo: Se han llevado del sepulcro al Señor, y no sabemos donde lo han puesto. Con esta nueva salió Pedro y el dicho discípulo, y encamináronse al sepulcro. Corrían ambos a la par, más este otro discípulo corrió más aprisa que Pedro, y llegó primero al sepulcro...”²¹³⁷ El hecho también es contado por Lucas (24, 9-12), y en la Edad Media la llegada de Juan antes que Pedro se interpretó con un doble significado: Juan simbolizaba la contemplación, y Pedro la acción²¹³⁸.

Tras los discípulos, nos encontramos con la figura de *san Vicente Mártir*, diácono español que vivió entre los años 200 y 300, y personaje a quien está dedicado el templo. Este santo sufrió diversos martirios por el procónsul Daciano, a causa de su defensa del obispo Valerio. Tras morir le arrojó al mar con una piel de buey cosida y una piedra de molino sujeta al cuello, pero no consiguió que el santo se hundiera, sino que llegó a la orilla flotando, donde unos cristianos lo recogieron y le dieron sepultura. Su iconografía



²¹³⁴ Este evangelista nos narra como Jesús resucitado se aparece a María Magdalena cuando ésta se encontraba llorando junto a su tumba vacía. Cristo le dijo que no le tocara y que transmitiera a sus discípulos el mensaje de su resurrección. Véase HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 288.

²¹³⁵ *Ibidem*, p. 252.

²¹³⁶ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 582 y RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Op. cit., pp. 340-341.

²¹³⁷ Jn. 20, 1-4.

²¹³⁸ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 583.

habitual es muy variada, y se suele presentar como un joven diácono o “levita”, vestido con dalmática. Sus atributos más usuales son un cuervo, una maqueta de barco (por ser patrón de los navegantes), un racimo de uvas (también es patrón de los viticultores), una parilla o una rueda de molino, siendo estos dos últimos instrumentos de su pasión. La rueda de molino es el más habitual, y lo comparte como atributo con san Quirino, san Víctor de Marsella, san Florián o santa Cristina.²¹³⁹ También se puede encontrar con la compañía de la Cruz de san Andrés, instrumento que fue usado en su tortura²¹⁴⁰. Con relación a la palma que lleva el santo en su mano derecha, ésta alude a la palma del martirio, lo cual viene a expresar la certidumbre de la inmortalidad del alma y la resurrección de los muertos. Por esta razón, simboliza la regeneración y la inmortalidad²¹⁴¹; los mártires obtienen con su muerte la suprema victoria, y con ella la vida eterna²¹⁴².



Espíritu Santo y Ángeles: Santiesteban usa el modelo iconográfico clásico para la representación del Espíritu Santo, esto es, la paloma. En cuanto a los ángeles, pueden aludir a los que anunciaron la resurrección de Cristo a las Santas Mujeres, cuando éstas llegaron al sepulcro para embalsamar su cuerpo. En el número los evangelistas no se ponen de acuerdo: Mateo (Mt. 28, 1-7) y Marcos (Mc. 16, 1-8) hablan de un solo ángel, Lucas (Lc. 24, 1-8) cita a dos²¹⁴³, y Juan no llega a reflejar el hecho.



²¹³⁹ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*. Op. cit., pp. 322-328. y FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. p. 262.

²¹⁴⁰ Cfr. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Op. cit., p. 266.

²¹⁴¹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 254.

²¹⁴² Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 288.

²¹⁴³ “... Y quedando muy consternadas con este motivo, he aquí que se aparecieron de repente junto a ellas dos personajes con vestiduras blancas...”. Lc. 24, 4.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Con este tipo de pinturas se puede comprobar como, poco a poco, el empuje que existía en la etapa anterior y posterior al Concilio para acercar el arte sacro al arte contemporáneo de vanguardia va perdiendo fuerza. En este caso la Iglesia ha encargado una obra a un artista no demasiado cercano a las vanguardias del país, aunque acostumbrado a la obra mural y a la escenografía. Santiesteban crea una obra de corte más bien clasicista, aunque tanto las figuras como el color empleado dan un toque muy personal, estilo muy usado por el artista en sus diferentes obras.

La obra no consigue integrarse debidamente con la arquitectura del templo, y se podría decir que choca estéticamente con el resto de la construcción, sobre todo si contamos con el alto paramento de madera de la parte inferior, el cual contrasta muy mal con el colorido del mural. Este poderoso color no guarda demasiada relación con el espacio que rodea a la obra, ni con el mobiliario que existe en la iglesia. Con relación a la iconografía, el autor no aporta ninguna novedad reseñable, limitándose a describir las escenas con elementos simbólicos clásicos, sin asumir ningún tipo de investigación creativa. Tampoco ayuda mucho el estilo empleado, un tardío prerrafaelismo, con un toque de ingenuidad, surreal y fantástico, y con la presencia de un gran amaneramiento en las escenas.

En fin, que la propuesta de Santiesteban no provoca demasiado interés artístico, ni tampoco contemplativo, por lo que provoca una cierta inquietud admirar dicha obra ocupando un lugar de tanta relevancia en el templo. Una vez más la Iglesia ha permitido la realización de esta obra tan poco innovadora en el terreno plástico, cuando han existido tantas personas interesadas en renovar un arte sacro degradado, con aportaciones más o menos modernas, pero siempre manteniendo un nivel de calidad que haga la obra digna de su función y ubicación. En cambio, esta obra rompe con esa dinámica, y vuelve a plantear la problemática de la existencia de un arte sacro totalmente separado de las investigaciones artísticas de su tiempo.



DOMÍNGUEZ, Gregorio

Colegio Chamberí
c/ Rafael Calvo, 12 – MADRID
- Mural en comedor (1987) -



• FICHA TÉCNICA

Este colegio concertado pertenece a los Hermanos Maristas, los cuales poseen diversos centros educativos por todo el territorio nacional. Está enclavado en pleno centro del barrio Chamberí, y atiende la demanda de un gran número de alumnos de todas las edades preuniversitarias.

El mural que estudiaremos se ubica en el comedor que los hermanos de la orden tienen en la planta superior del edificio principal, donde también se encuentra su residencia. La arquitectura de la estancia es moderna y totalmente funcional, no destacando en ningún aspecto artístico. Como una manera de decorar este espacio tan frío, los hermanos encargaron dicho mural a Gregorio, cuando entonces era un miembro más de la residencia, pues los orígenes de este pintor son religiosos.

El artista ejecutó su obra sobre tres tablas de madera aglomerada, y la técnica que usó fue el acrílico aplicado directamente sobre la superficie sin preparar, para aprovechar mejor el color y la textura de los soportes, dejando algunas zonas de la obra sin cubrir, como ocurre con diversas partes del cielo. Con relación a su estado de conservación, se puede decir que la obra está perfectamente, y sólo se ha agrietado un poco las uniones de los tres tableros, debido al movimiento natural de los muros; Gregorio intentó disimular dichas uniones con una pasta creada a base de acrílico y serrín, pero el paso del tiempo ha provocado pequeñas grietas en dichos retoques, aunque no tienen la menor importancia para la correcta contemplación de la obra. Todo el mural se enmarca por una gruesa varilla redondeada de madera, a modo de marco que protege el borde de los tableros, los cuales están fijados con tornillos a la pared.

La iluminación natural de la obra es muy buena, pues el habitáculo cuenta con diversos ventanales en un lateral por los que entra gran cantidad de luz. Su iluminación



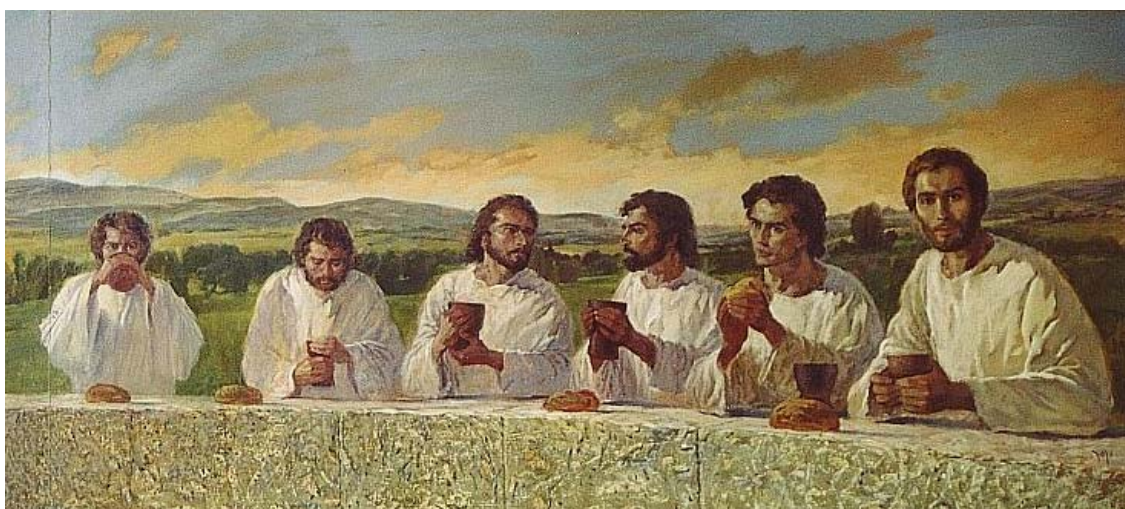
artificial también es suficiente, pero crea diversos brillos que molestan levemente en la contemplación ideal de la obra.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El tema que desarrolla el artista en los tres tableros, los cuales toman la forma de una cruz, es de la *Última Cena*, dividiendo la escena en tres: en el centro se encuentra representado Jesús, mientras que en los dos laterales se ubican los doce apóstoles sentados tras una gran mesa, disponiendo seis personajes a cada lado.

En primer lugar habría que resaltar la forma simbólica en cruz que adopta la disposición de los tres tableros, pues en la iconografía tradicional la cruz ofrece a los fieles una imagen emblemática del orante-estilizado, convirtiéndose la propia cruz en símbolo de oración.²¹⁴⁴ Como vemos, estos conceptos son ideales para un comedor de religiosos, que han puesto su vida al servicio de Dios.

Con relación a la historia iconográfica de la Última Cena conviene resaltar, como

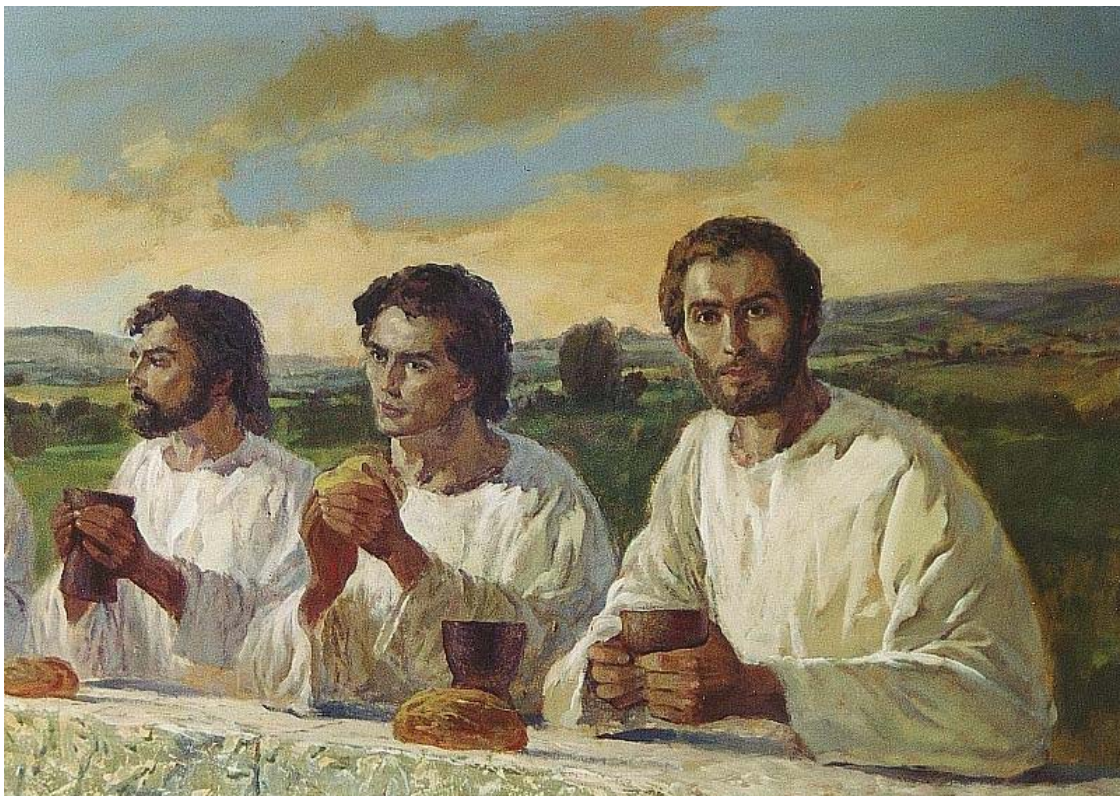
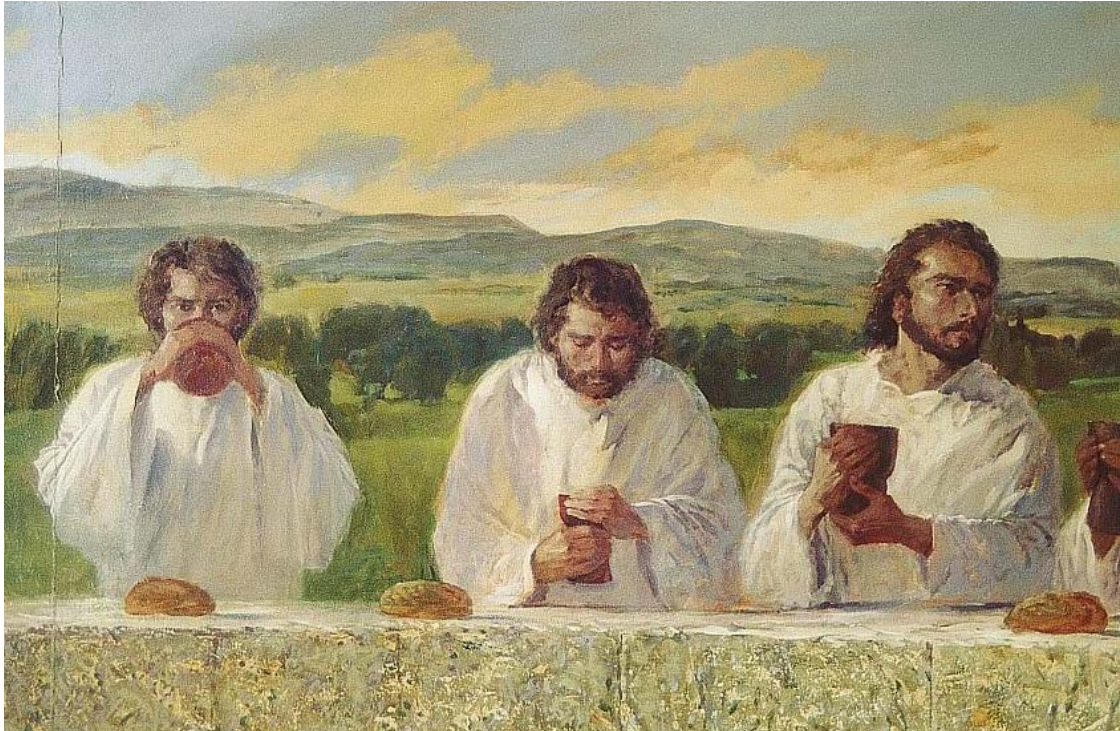


hacen muchos autores, el problema en la falta de precisión en cuanto al número de comensales, pues si sólo asistieron los doce apóstoles, sorprende como uno de los discípulos de Emaús, que no era apóstol, pudo reconocer a Jesús al partir el pan en una de sus apariciones. Incluso otros autores, más racionalistas, llegan a poner en duda la realidad de la Última Cena, y traducen el suceso como una simbología de la dramatización de la palabra de Cristo anunciando la traición de uno de sus apóstoles.²¹⁴⁵ Sin embargo, para la Iglesia representa la institución fundamental de la Eucaristía y la comunión de los apóstoles, simbolizando el pan el cuerpo de Cristo, y el vino su sangre. Por esta razón, este suceso también se denomina el Sacrificio de la Misa²¹⁴⁶.

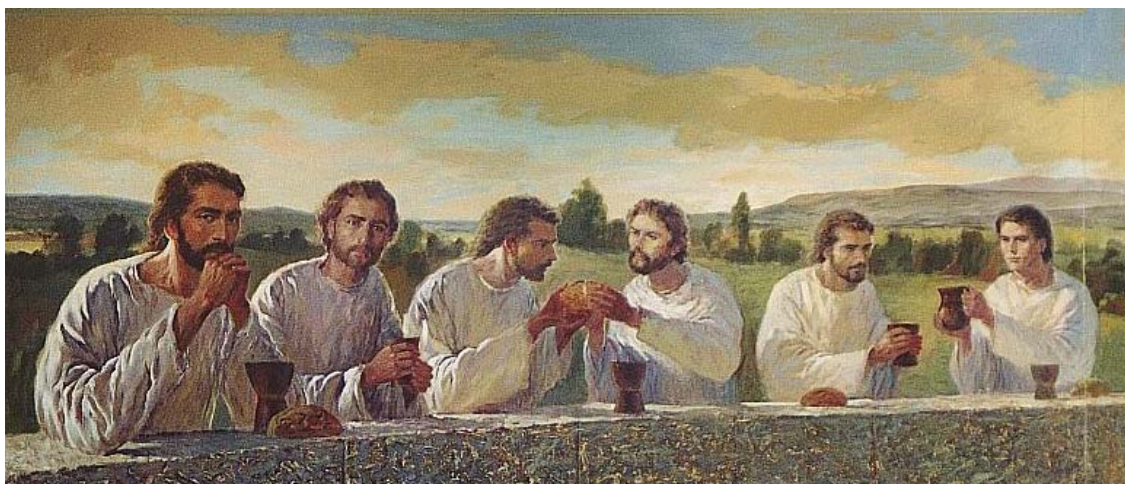
²¹⁴⁴ Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 500.

²¹⁴⁵ Véase ibídem, p. 426.

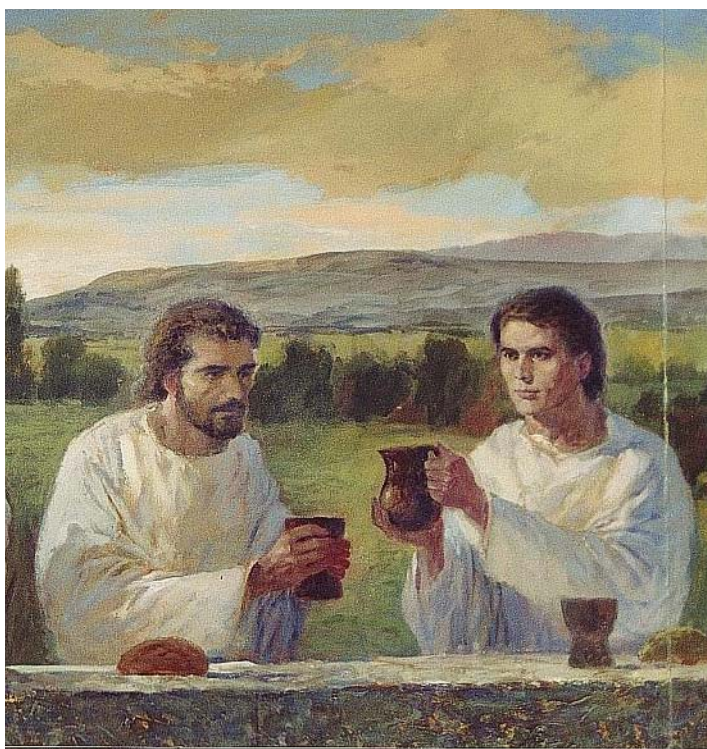
²¹⁴⁶ No hay que olvidar que en sus raíces más antiguas la comunión de Cristo proviene de creencias totémicas y primitivas, mediante las cuales absorbiendo la sustancia de un ser (su carne o su sangre) se adquirirían sus virtudes. Actualmente, la Eucaristía es proclamada como el dogma de la Transustanciación (presencia de Cristo en la hostia y el vino), y por ello se convierte en el símbolo y la conmemoración del sacrificio de Cristo en la cruz. Véase ibídem, pp. 433-434.



Si empezamos a analizar los elementos que aparecen en dicho suceso, podemos comenzar por la mesa, la cual ha adoptado diversas soluciones a través de la historia, en forma de sigma (letra griega como nuestra letra S) o medialuna, redonda o rectangular, vista de frente o en bisel, etc. La más usada es la forma rectangular, que empezó a aparecer en el arte occidental a partir del siglo XI, y en ella se sitúa a Cristo en el centro



y a los apóstoles a los lados.²¹⁴⁷ Esto es respetado en nuestro caso por Gregorio, aunque el artista sitúa a Cristo delante de la mesa y caminando hacia el espectador, con lo que consigue cambiar la iconografía tradicional en pos de un mayor simbolismo.



El artista nos ha presentado a los apóstoles sentados²¹⁴⁸ y sin grandes diferencias físicas, distinguiendo a dos que no están barbados, suponemos que Juan (más cerca de Jesús en la mesa de la izquierda) y Felipe o Tomás (en la mesa de la derecha); no se reconoce la identificación del resto, excepto Judas. Todos se disponen a beber el vino del cáliz y a comer el pan que tiene sobre las manos o en las mesas, o que se pasan unos a otros²¹⁴⁹. Estos son los únicos alimentos que Gregorio presenta en la escena, por representar para la Iglesia los principales elementos eucarísticos, siendo a su vez símbolos de la fe

cristiana y de la Redención. Mientras que el pan se representa mediante hogazas enteras o en trozos, el vino se manifiesta con vasos, jarras o cálices²¹⁵⁰. El pan es el símbolo esencial de la nutrición, pero Cristo le da un doble sentido: como pan de vida y como pan sagrado de vida eterna, uniéndose de esta manera la vida activa y la

²¹⁴⁷ Ibídem, pp. 427-428. Para ampliar sobre la iconografía de esta escena remitirse al mural que Manuel Ortega realizó en la parroquia de la Paz en 1958, y analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²¹⁴⁸ Hay que recordar que esto no siempre ha sido así, pues la costumbre de la época era recostarse sobre almohadones alrededor de la mesa. En el Románico se les presenta acostados sobre camas, y ya en la Edad Media comienzan a aparecer sentados alrededor de Cristo. Véase ibídem, pp. 428-430.

²¹⁴⁹ De acuerdo con el texto evangélico, que dice: "... Y cogiendo una copa, pronunció la acción de gracias, se la pasó y todos bebieron...". Mc. 14, 23.

²¹⁵⁰ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 315.

contemplativa²¹⁵¹. En cuanto al cáliz, en los primeros tiempos del cristianismo eran de madera, como Gregorio los representa, y más tarde pasaron a ser de cristal, para finalmente fabricarlos en materiales nobles²¹⁵². Muchas veces aparecen rodeadas de una aureola, y los simbolistas llegan a ver, en su parte superior, un recipiente para las fuerzas sobrenaturales, y, en la parte inferior, el contacto real con la tierra²¹⁵³.



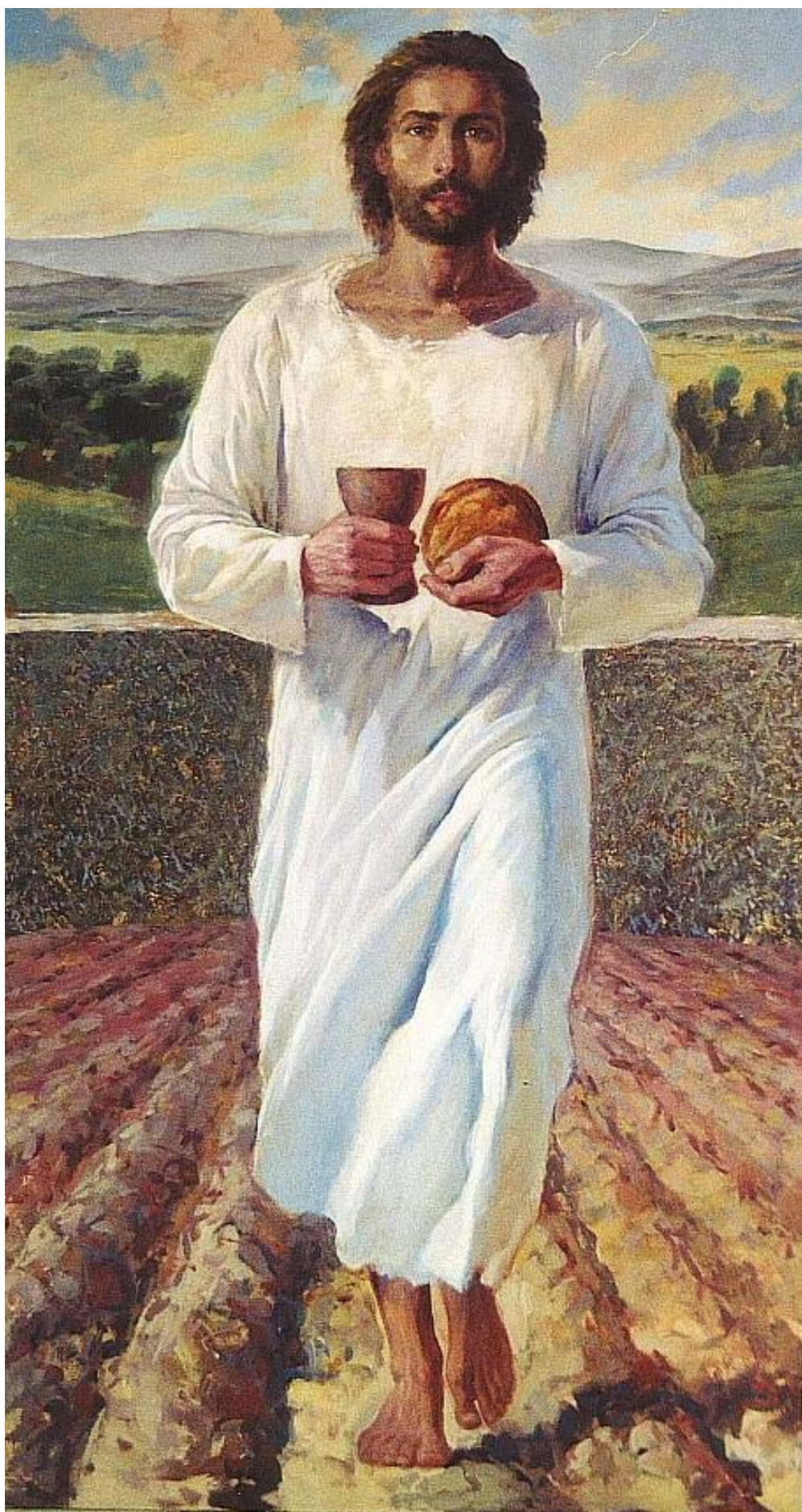
En el extremo exterior del panel izquierdo destaca el único apóstol, Judas Iscariote, que no hace ademán ni de comer ni de beber, con los codos sobre la mesa y las manos juntas sobre la barbilla; dicho apóstol parece tener una actitud reflexiva, quizás pensando en la traición que va a cometer sobre su Maestro, y tradicionalmente siempre se le ha destacado del resto, bien por su lugar en la mesa, por sus atributos o por algún gesto diferente de los demás que lo delata, como es nuestro caso.

En cuanto a la figura central, la de Jesús, hay que decir que es la más innovadora en cuanto a iconografía se refiere, pues normalmente se representa sentada en el centro de la mesa, y no de pie y caminando. Con relación a su aspecto físico, los evangelios son un tanto decepcionantes por su falta de información, y cabría preguntarse ¿Cristo era bello o feo? Existe, sin embargo, una carta apócrifa del gobernador de Jerusalén, aparecida en el siglo XVI y dirigida al Senado de Roma, donde se describe a Jesús como un hombre de alta estatura, con el pelo rizado, el cual le caía sobre sus hombros, y con raya en el centro, así como con una barba tupida. Además, en Oriente siempre se le han atribuido a Cristo los cabellos largos para mantener la tradición de los papas griegos, con barba y cabellera largas; es a partir del siglo V cuando en Oriente se adopta esta iconografía. Durante la Edad Media se niega la tipología judía a Cristo, llegando a

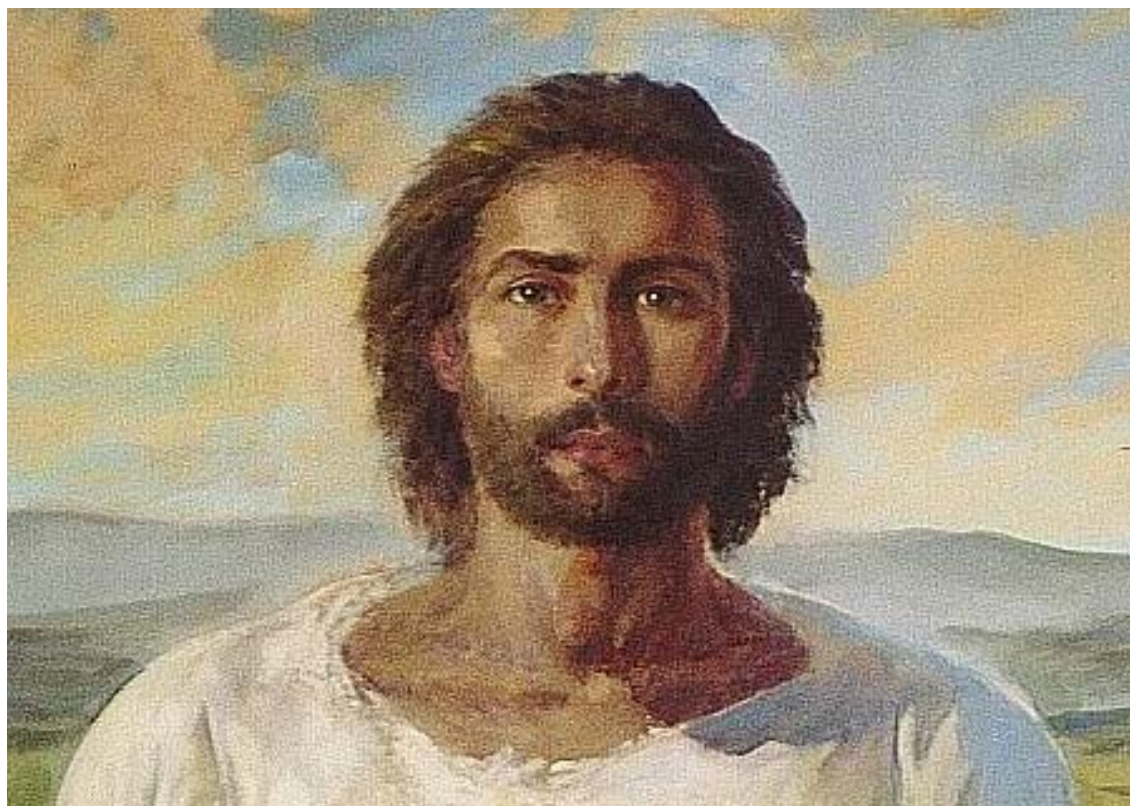
²¹⁵¹ A esto hay que añadir que los evangelistas recuerdan que en la Última Cena se usó pan ácimo, sin levadura, pues dicho acto precedió a la comida de la Pascua, donde se prohibía el pan fermentado. Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 255.

²¹⁵² Cfr. ibídem, p. 82.

²¹⁵³ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 129 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 71.



representarlo a finales de dicha época con un realismo brutal. A partir del Renacimiento, el tipo helénico del “Bello Dios” triunfará en el arte cristiano, y se presenta a Jesús como un atleta, exaltando su anatomía; imponiéndose este “Bello Dios” griego sobre el Cristo feo de Israel, se asumen concepciones con nuevos valores subjetivos.²¹⁵⁴



Si nos fijamos en la barba de Jesús, hay que recordar que no siempre se le ha representado así. En el arte paleocristiano convivían los dos tipos, reflejando con el Cristo imberbe a un adolescente con vitalidad y pureza juvenil; algunos autores opinan que esta fisonomía de Cristo pertenece más bien a la representación siria, dentro de la iconografía helenística, alejandrina y copta. Pero fue a partir del siglo VI cuando el Cristo con barba desplazó al imberbe, llegando al siglo XIX como un varón blando y de larga cabellera, por influencias alemanas y francesas.²¹⁵⁵

Como vemos en el mural, Gregorio presenta a Jesús como un hombre maduro, barbado y con el cabello no demasiado largo. En sus manos sujeta una hogaza de pan y un cáliz con vino, asumiendo así la distribución de dichos elementos entre los apóstoles. Esta imagen concuerda con una representación existente en el arte bizantino, donde se nos presenta a Cristo como sumo sacerdote, vinculando dicha presencia a dos temas: la Santa Liturgia y, como puede ser en nuestro mural, la Comunión de los Apóstoles, donde Cristo distribuye el pan y el vino.²¹⁵⁶

También conviene destacar como se presenta vestido Jesús, con la llamada “túnica inconsútil”, es decir, sin costuras, y siempre de color blanco. Hay que recordar que su

²¹⁵⁴ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 40-41 y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 166.

²¹⁵⁵ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 42, REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 58 y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 144-145.

²¹⁵⁶ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 44.

hechura manifiesta de por sí un espíritu elegante, con una elegancia ajena a la ostentación, ya que Jesús reprobó siempre las vestimentas lujosas por considerarlas impropias de un profeta; de hecho, los fariseos, así como los demás miembros de la oposición, nunca le acusaron por su vestir, aunque si lo hicieran por su comida, bebida o sus amistades.²¹⁵⁷

Por último, resaltar como Cristo camina descalzo sobre una tierra arada, simbolizando la tierra de donde se recoge el trigo para hacer el pan. Sus surcos podrían hacer referencia a la parábola del sembrador, donde se resalta el fruto que da la semilla sembrada en buena tierra, comparándolo con el fruto que puede dar escuchar la palabra de Dios si es sembrada en un buen corazón (Mt. 13, 18-23 – Mc. 4, 1-20 – Lc. 8, 4-18)²¹⁵⁸. Con relación al paisaje, decir que representa un atardecer inspirado en los campos de Fuentecén, pueblo de la provincia de Burgos donde nació el autor.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La principal característica de esta obra es la composición cruciforme creada por la imagen vertical de Jesús, y la de los apóstoles formando los brazos de la cruz. El objetivo fue, además de potenciar el contenido simbólico del signo cristiano, dotar de más dinamismo y fuerza a la imagen de Jesús, que tradicionalmente se integra en el grupo de los doce. Al individualizarlo y representarlo de cuerpo entero, se consigue darle más vitalidad, pues camina y se acerca hacia nosotros, buscando nuestra mirada para ofrecernos el pan y el vino, símbolos eucarísticos por excelencia.²¹⁵⁹



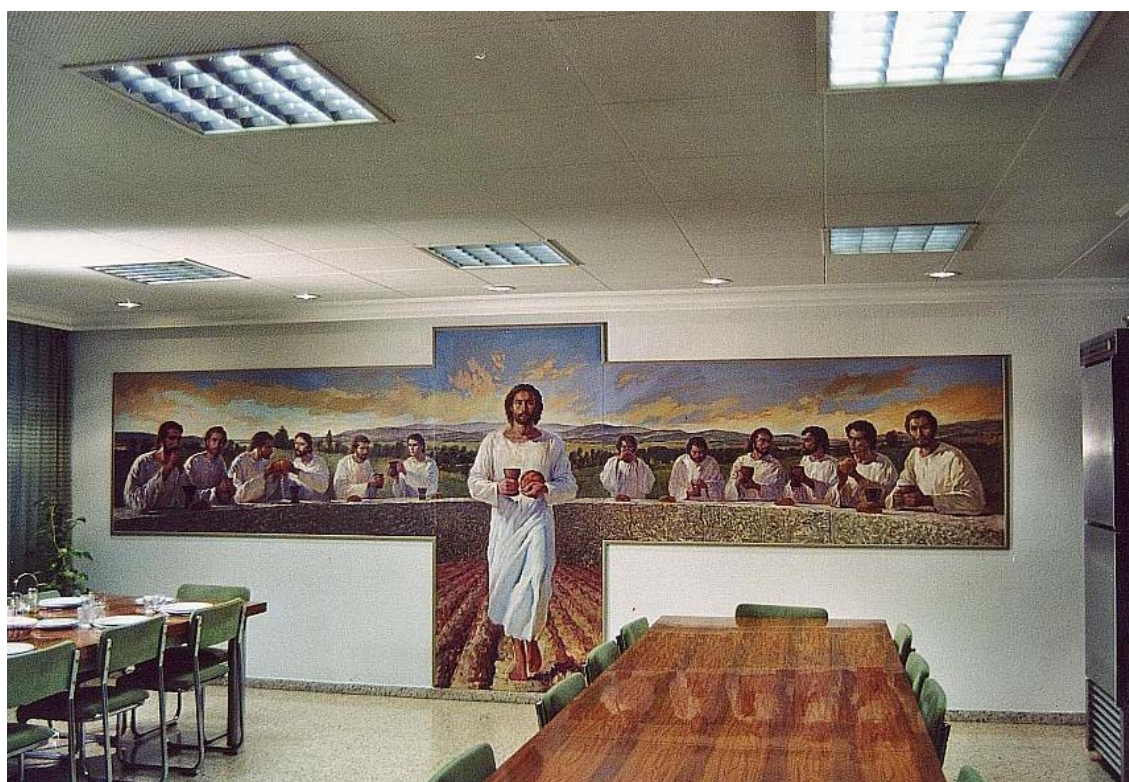
²¹⁵⁷ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 18-19.

²¹⁵⁸ En concreto el texto dice así: "... La semilla que cae en buena tierra denota aquellos que con un corazón bueno y muy sano oyen la palabra de Dios y la conservan, y, mediante la paciencia, dan fruto sazonado...". Lc. 8, 15.

²¹⁵⁹ La explicación de esta simbolización de las figuras se ha extraído de una entrevista mantenida con el propio autor.

Gregorio nos propone una puesta en escena de este tema, clásico en la iconografía cristiana, verdaderamente innovador, ya que el hecho de sacar fuera de la mesa a Cristo, y situarlo delante y representa una manera inusual hasta ahora de concebir el hecho evangélico. Además, si a esto se añade que la figura de Jesús no es estática, sino que se encuentra caminado hacia nosotros, como buscando el corazón de cada uno de los espectadores que contemplan la obra, nos daremos cuenta de la novedad iconográfica que nos presenta el autor. No hay que olvidar tampoco que el hecho de situar la escena en un exterior, añade un factor más de primicia con relación a los textos evangélicos, que sitúan la acción en el interior de una casa particular de Jerusalén²¹⁶⁰.

Si estos elementos de novedad iconográfica son importantes a la hora de recrear escenas evangélicas dentro de un arte sacro actual y de calidad, no lo son menos características como el estilo empleado, que debería ir de acorde con el arte contemporáneo de su tiempo. Desgraciadamente hay que decir que Gregorio no es un artista comprometido de manera total con las vanguardias de su época, pues usa un estilo figurativo que denota muy poca preocupación por las diferentes líneas de actuación contemporáneas de su tiempo, tanto figurativas como abstractas. Por tanto, aunque la obra es muy positiva e interesante en el terreno iconográfico, proponiendo situaciones realmente novedosas, no se puede decir lo mismo en el plano plástico, pues el autor se preocupa demasiado por la capacidad narrativa de su obra, olvidándose de hacer propuestas nuevas en el terreno de la plástica, cuestión fundamental si queremos crear una arte religioso de calidad y actualidad contrastada respecto al arte profano moderno del momento.



²¹⁶⁰ En concreto, san Marcos narra lo siguiente: “... Jesús envió a Jerusalén a dos de ellos, diciéndoles: *Id a la ciudad, y encontraréis a un hombre que lleva un cántaro de agua; seguidle; y en dondequiera que entrare, decid al amo de la casa: El Maestro nos envía a decir: ¿Dónde está la sala en que he de celebrar la cena de Pascua con mis discípulos? Y él os mostrará una pieza de comer grande, bien amueblada; preparadnos allí lo necesario. Fueron, pues, los discípulos, y llegando a la ciudad, hallaron todo lo que les había dicho, y dispusieron las cosas para la Pascua*”. Mc. 14, 12-16.

Otro aspecto negativo es la falta de integración de la obra con su entorno, cuestión por otra parte de difícil solución, pues la construcción funcional donde se ubica el comedor es tan insulsa que poco se puede hacer por remediar esta situación; la habitación cuenta con un falso techo que recuerda más a una oficina que a una estancia con este fin, e incluso en el mobiliario lateral se ubica una nevera de tono metálico que hace un flaco favor al mural. Pero bien es verdad, que quizás hubiera funcionado mejor una obra con formas menos figuradas, más abstractas, que dotaran al conjunto de una imagen más acorde con la fría funcionalidad del lugar, pero, que a su vez, pudiera llenar de vida dicha estancia sin que hubiera una clara desintegración entre el mural y el habitáculo.

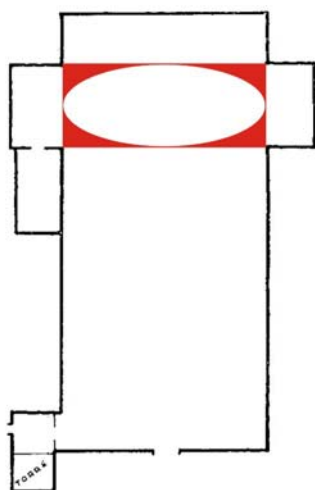


P UYUELO, Víctor

Parroquia de San Eugenio Obispo
c/ Isabel la Católica, nº 2 –
NAVAS DEL REY
- Pechinas (1994) -



- FICHA TÉCNICA



Este templo fue uno de los reconstruidos durante los años 40 tras la guerra, y del edificio antiguo solo se conserva el altar, la cúpula con pechinas, y la torre del campanario. Aunque la mayor parte es nueva, su integración con la parte original es buena.²¹⁶¹

La iglesia es de una sola nave, teniendo el altar forma circular, y disponiendo a sus espaldas de un espacio a modo de capilla. Encima del altar es donde se ubica la cúpula con pechinas, las cuales están decoradas por Puyuelo con los cuatro evangelistas. La técnica empleada por el autor es óleo sobre tela, y los lienzos, con forma octogonal, están atornillados en cada una de las pechinas. Su estado de conservación es bueno, pues no poseen señales de humedad ni desprendimientos de la capa pictórica en ningún sitio. La iluminación, necesariamente artificial, es también la adecuada, pues cuatro focos, colocados cada uno en la pechina contraria, iluminan debidamente las pinturas.

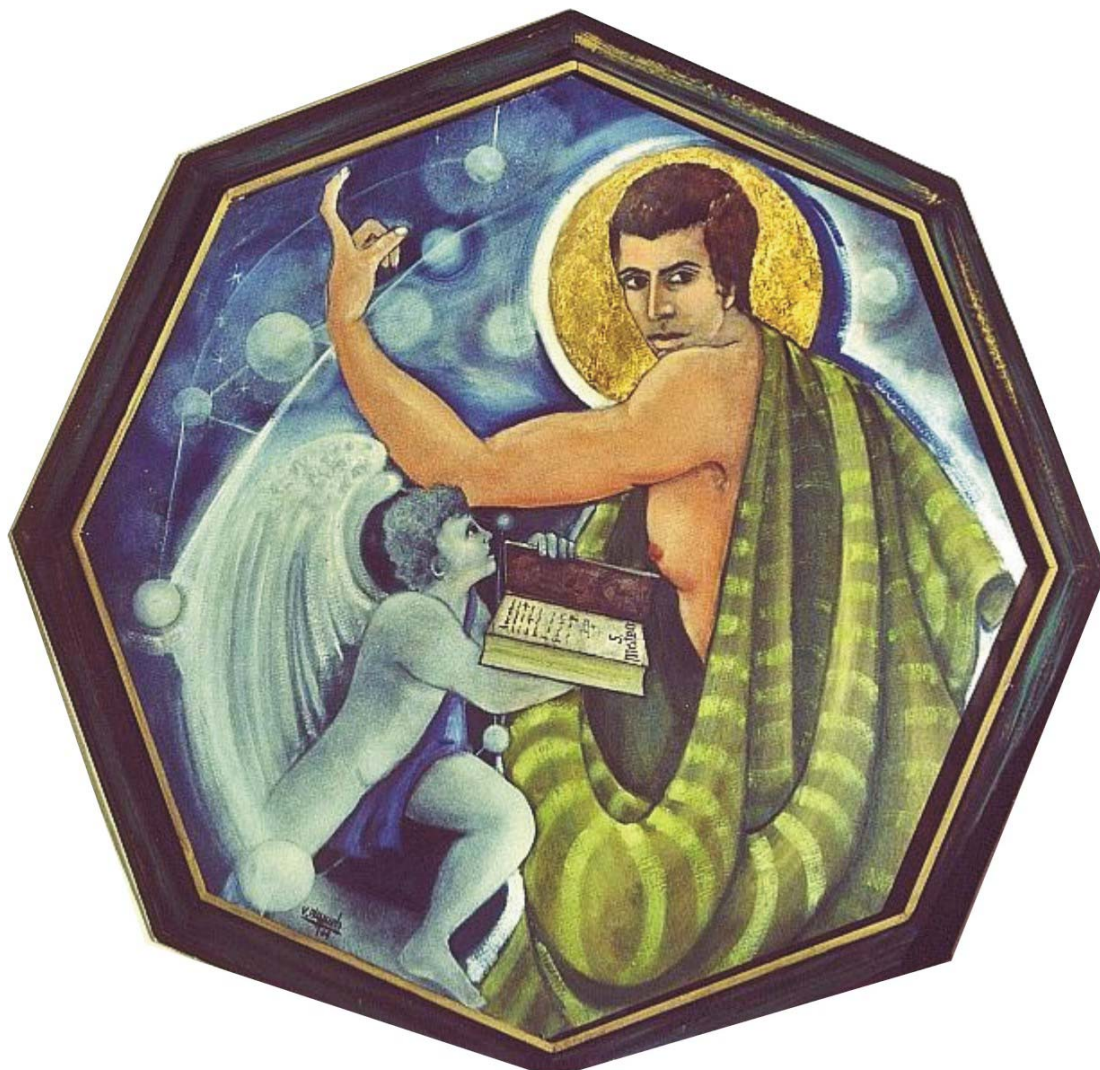


²¹⁶¹ Este templo es el mismo que vimos en esta tesis doctor al analizar la obra mural que Manuel Ortega realizó en el presbiterio en el año 1957.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

El tema que desarrolla el artista en los cuatro lienzos es un clásico de la iconografía cristiana para este tipo de ubicaciones: los cuatro evangelistas. Todos tienen un ligero marco de madera, y su forma octogonal procura alinear verticalmente el eje que une dos vértices opuestos, eje que corresponde con el rostro de cada evangelista.

Cada uno de los evangelistas va acompañado de su animal simbólico, según reza el Tetramorfos visto en anteriores murales con la misma temática.²¹⁶² Dicho Tetramorfos es considerado por algunos autores como un paralelismo con la vida cristiana, dividida en cuatro etapas según el símbolo que acompaña a cada evangelista:



- a) Por un lado, el cristiano ha de ser hombre y dominar a la bestia, por eso las virtudes están ordenadas de la siguiente manera: primero la castidad, luego la prudencia, y finalmente la paciencia. Esta alusión está presente en el símbolo de *san Mateo*.

²¹⁶² Hay que tener en cuenta, como se dijo en las pinturas que el equipo de Regiones Devastadas realizó en la parroquia de María Magdalena en los años 40, que el análisis de la iconografía clásica de los cuatro evangelistas, así como los detalles que complementan su representación, están desarrollados a lo largo de esta tesis en los diferentes ejemplos pictóricos que se crearon, todos sobre pechinas, a lo largo del siglo XX. Por lo tanto, el estudio completo vendrá reflejado en la suma de todas estas obras con temática similar.



- b) Por otro, el cristiano debe tener algo del toro, considerando a este animal como víctima de sacrificios y figura de la pasión de Cristo. Ello implica necesariamente la virginidad, renunciando a la voluptuosidad del mundo. Este paralelismo se ve reflejado en el símbolo que acompaña a *san Lucas*.



- c) El cristiano también debe poseer algunas cualidades del león, si se alude a éste como símbolo de resurrección, y asumiendo que cuando se muere en este mundo se renace a una nueva vida. Dicha nueva vida debe basarse en las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. El símbolo del león lo vemos representado con *san Marcos*.



- d) Por último, el cristiano debe asemejarse al águila, en clara alusión a la Ascensión de Cristo, además de a la contemplación. Esta representación la vemos reflejada en *san Juan*.²¹⁶³

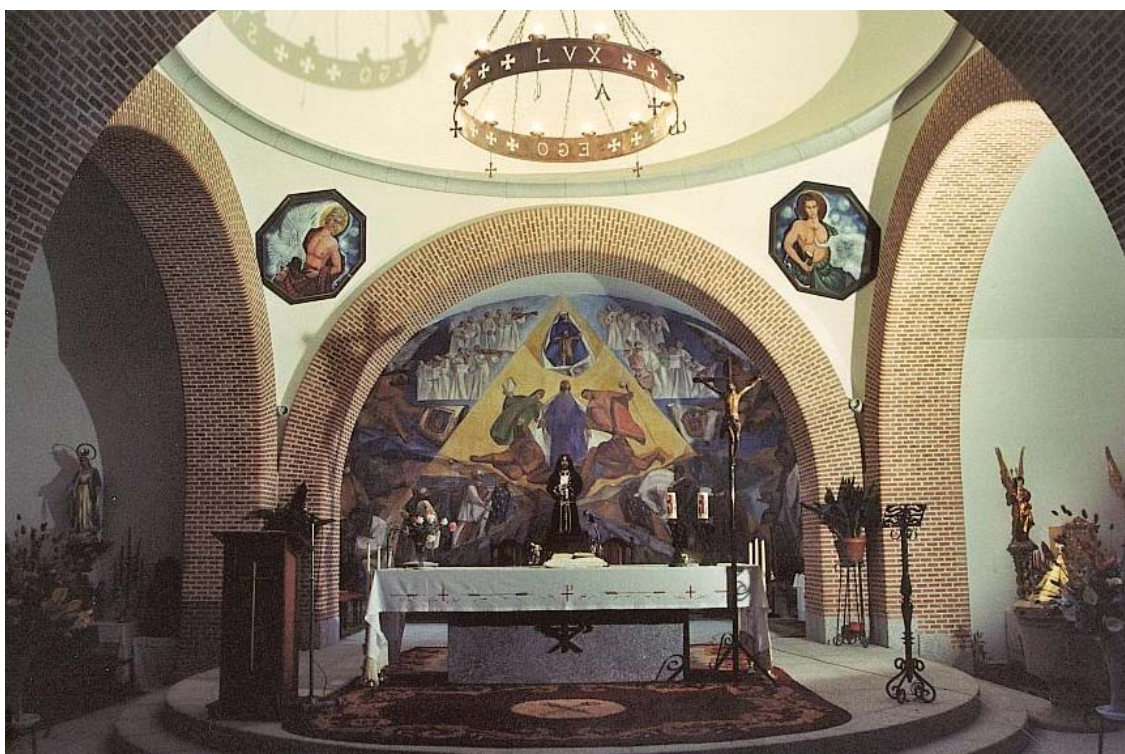
²¹⁶³ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 220.

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Lo primero que sorprende a la hora de analizar estas pinturas es el tratamiento dado a las figuras de los evangelistas, los cuales se presentan con un carácter atemperado, y muy diferente en sus aspecto con relación a la iconografía cristiana clásica. Por un lado, su juventud, apoyada por la decisión del autor en presentarlos a todos imberbes, es un dato que no suele aparecer en ninguna pintura con esta temática; a lo sumo es sólo el evangelista san Juan el que se suele representar de esta forma²¹⁶⁴. Por otro, los fondos llenos de constelaciones dan un aspecto celestial a todo el conjunto, hecho que tampoco es muy habitual en las representaciones que hemos analizado hasta ahora.

Por todo esto, las pinturas que aquí tratamos son una buena muestra de un arte sacro que intenta ser novedoso e innovador, con una figuración limpia y un tanto mágica que transmite cierta sensación de trascendencia al mostrarnos a unos seres angelicales, que no pertenecen a este mundo, olvidando el carácter terrenal que poseyeron los cuatro evangelistas. Aportación positiva, pues, de un autor no muy conocido, pero que puede aportar obras interesantes al arte sacro, con puntos de vista muy novedosos que llevan la imagen del arte sacro a cotas de calidad. Sin embargo, quizás se eche de menos una recreación de las figuras más valiente, y a la vez afín con las vanguardias pictóricas de su época. Pero el carácter atrayente y seductor que poseen éstos evangelistas, transportados a un universo nuevo recreado por el autor, puede llagar a suplir estas carencias por medio del interés que despierta su puesta en escena.

Por otro lado, la integración con la arquitectura del templo queda un tanto extraña, pues en esta parte de la cúpula las líneas curvas predominan sobre las rectas, y las circulares sobre las poligonales. El hecho de incluir todas las pinturas en marcos octogonales no parece que sea la mejor solución para una zona tan curvada y cóncava; lo normal hubiera sido realizar las pinturas sobre lienzos circulares. Pero el autor quiso



²¹⁶⁴ De esta manera lo representó Manuel Ortega en el mural que ejecutó en la parroquia de la Paz en 1958, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

ser innovador también en este apartado, consiguiendo un conjunto que tampoco molesta demasiado a la vista, pues los polígonos tienen el suficiente número de lados para que se asemeje a la circunferencia, por lo que el choque visual no es demasiado pronunciado.

También hay que decir que estas pinturas, sobre todo al observar las pechinas que están tras el altar, pugnan visualmente con el mural que Manuel Ortega pintó en el presbiterio. Pero no parecen que se produzca mucho desequilibrio visual, pues, aunque Ortega utilizó una figuración más planimétrica, la distancia que separa a ambas obras es suficiente para que la integración entre ambas sea bastante aceptable. También es verdad, que el echo de que los dos artistas hayan usado dos estilos figurativos, aunque con diferentes tratamientos formales, es un dato positivo para la adaptación dentro del mismo templo entre todas las pinturas.

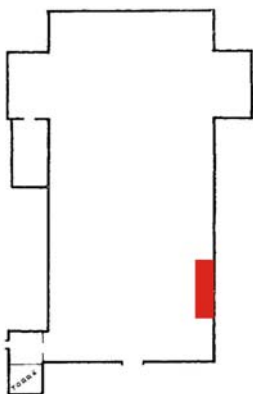


ROMERO, Adolfo

*Parroquia de San Eugenio Obispo
c/ Isabel la Católica, nº 2 –
NAVAS DEL REY
- Capilla del Santo
Cristo del Amor (1995) -*



- FICHA TÉCNICA



El mural se ubica en el mismo templo que la obra anterior, por lo que no comentaremos sus principales características por estar ya analizadas. Sólo decir que la obra que aquí nos ocupa se encuentra emplazada cerca de la entrada del templo, en una pequeña capilla a modo de oratorio que está situada en la Epístola de la nave central. La forma del muro, con dos paredes laterales además de la frontal, hace que, debido también sus reducidas dimensiones, la visibilidad de la obra no sea total desde una ubicación frontal, por lo que hay que desplazarse lateralmente para poder contemplar las pinturas de los lados, que son una continuación de la pintura paralela al plano del espectador. Dicha

capilla se cierra en su parte superior por un arco de medio punto

La técnica que empleó el artista es el acrílico directamente aplicado sobre el muro. La conservación de la obra es bastante buena, sin duda debido tanto a la resistencia del material empleado como a la poca antigüedad de su ejecución. Con relación a la iluminación, sólo dispone de dos velas simuladas que dotan de una luz demasiado tenue para poder contemplar la obra correctamente. La iluminación natural sólo es suficiente cuando las puertas principales están abiertas, debido a la cercanía de la capilla con la entrada del templo.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El tema desarrollado en este mural es la Crucifixión, aunque la figura principal de esta escena sea una talla policromada y vestida, exenta respecto a la pintura y de un autor diferente al tratado en la pintura. Por lo tanto, el mural tiene la función de servir de fondo o escenario a la escultura del Cristo. Debido a la forma prismática de la pequeña capilla, el mural tiene tres partes diferenciadas, a modo de tríptico, aunque con el mismo fondo corrido :

- **En primer lugar**, y en el muro de la izquierda, se representa al soldado Longinos con su lanza, instrumento con el que atravesó el pecho de Cristo tras su muerte.²¹⁶⁵

²¹⁶⁵ Este suceso es narrado sólo por el evangelista san Juan: “... Como era el día de preparación o viernes, para que los no quedasen en la cruz el sábado, suplicaron los judíos a Pilatos que se les quebrasen las piernas a los crucificados, y los quitasen de allí. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas del



- **En segundo lugar**, el muro frontal nos muestra un montículo de piedras, donde se supone enclavada la cruz, y, en la parte posterior, un rústico camino que conduce a una población, la cual sólo puede representar a la ciudad de Jerusalén. Esta pintura se completa con una representación del Espíritu Santo en la parte superior, simbolizado mediante la tradicional paloma, acompañado de un conjunto de serafines, representados mediante cabezas aladas, y todo ello entre un grupo de densas nubes.

Con relación a las cabezas aladas, simbolizan a diversos ángeles niños que, a partir del Renacimiento, se reducen a la imagen que observamos en nuestro mural. Muchos autores han querido ver en estas representaciones una reminiscencia de los abanicos litúrgicos, pues sus decoraciones debían ser necesariamente muy reducidas debido a la falta de espacio. Estos serafines simbolizan a la vez inteligencia y velocidad de movimientos.²¹⁶⁶

Respecto a las nubes, siendo un velo natural del azul del cielo, es símbolo del Dios invisible, sobre todo si están acompañadas por una mano, la cual representa la omnipotencia divina.²¹⁶⁷

- **En tercer lugar**, el pintor situó en la pared derecha al apóstol San Juan y a las Santas Mujeres. Siguiendo el evangelio del mismo san Juan (Jn. 19, 25-27), Romero pinta a tres mujeres junto a la cruz: a la Virgen María, a su hermana María la de Cleofás

primero, y del otro que había sido crucificado con él. Más al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados con la lanza le abrió, y al instante salió sangre y agua...". Jn. 19, 31-34. Para ampliar información iconográfica sobre este personaje, remitirse al mural que Manuel Ortega realizó en el parroquia del Santísimo Cristo de la Victoria en 1962, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²¹⁶⁶ Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Op. cit., p. 58.

²¹⁶⁷ Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., p. 49.

y a María Magdalena. La madre de Cristo se diferencia del resto por demostrar un gesto encrespado con su brazos y manos, además de vestir con prendas negras. También se reconoce bien a María Magdalena, por representarla con su clásica melena rojiza, rizada y suelta. Sin embargo es extraño que al apóstol san Juan se le represente con barba, pues la tradición siempre nos lo presenta en esta escena imberbe.²¹⁶⁸

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La primera impresión que produce esta obra es que ha sido ejecutado por un aficionada, pues su nivel de calidad es ínfimo. Parece difícil de creer como, contando con el año en que se creó esta pintura, un artista profesional pueda pintar de esta manera, con lo que se llega a la conclusión de que la persona que hizo este mural no tenía ni la formación adecuada, ni el impulso creador de un verdadero artista. Pero si este hecho puede sorprender, todavía es más complicado de entender como la Iglesia ha permitido que este tipo de obras puedan realizarse dentro de un templo. Su falta de calidad es tan evidente que no se debería haber aceptado la entrada de una obra como ésta en una iglesia. Pero, podemos comprobar una vez más como al final de este siglo XX la degradación del arte sacro sigue siendo una asignatura pendiente, y muchos clérigos no se molestan en revitalizarlo o, por lo menos, no están atentos en prohibir la entrada en los templos a obras como la que nos ocupa, pues la imagen artística que transmiten al pueblo es muy pobre y penosa. Una vez más hay que reivindicar que las obras de arte sagrado deben ser encargadas a artistas de verdad, y no a simples aficionados, los cuales sólo pueden aportar esbozos de unas obras que nunca llegarán a



²¹⁶⁸ Para ampliar información iconográfica sobre los personajes que acompañaron a Cristo en la cruz, remitirse al mural que Roa realizó en el parroquia de Nuestra Señora de Covadonga en 1945, y al mural

ser verdadero arte, y que lo único que consiguen es afear y degradar en grado sumo la imagen de las iglesias y de su religión. En conclusión, este tipo de obras son contraproducentes para cualquier tipo de fe, y la verdadera culpable de su existencia en estos lugares sagrados es la Iglesia, la cual debe evitar siempre estas degradaciones artísticas, por el bien de la fe que profesan, del pueblo y del arte sacro en general.



que Clavo realizó en la capilla de Arganda en 1975, obra analizadas anteriormente en esta tesis doctoral.



**AMPOS LOZANO,
Francisco**

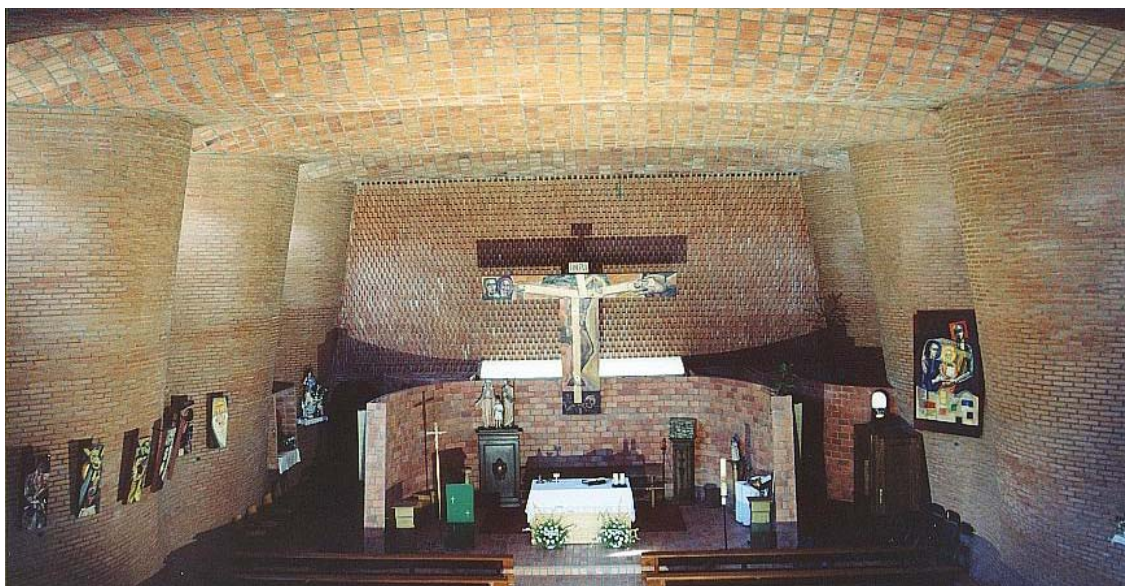
Parroquia de la Sagrada Familia
c/ Londres, s/n –
TORREJÓN DE ARDOZ
- Presbiterio y Vía Crucis (1998) -



- FICHA TÉCNICA

Esta parroquia se empezó a construir en 1995 y se inauguró en 1998, siendo los arquitectos Eladio Dieste, Carlos Clemente y Juan de Dios de la Hoz. Su planta es de una única nave, con la curiosa novedad de sus muros laterales, ya que ambos son una sucesión de parábolas contrapuestas, que producen alternativamente superficies cóncavas y convexas ligeramente inclinadas hacia el interior de dicha nave, conservando las mismas formas toda la techumbre abovedada del templo. El presbiterio, donde se ubica el altar, lo conforma un muro a media altura exento, también con forma curva, dejando en los laterales y en la parte posterior un espacio de separación con los muros exteriores de la nave para la ubicación de la sacristía, pequeñas capillas y otras necesidades del templo.

La obra que Campos desarrolló en esta iglesia se componen de varios murales, todos ellos realizados en tablas de contrachapado pegadas sobre un marco interior de madera maciza de 4 cms. de grosor. Sobre este soporte se ha pegado una tela de lino que posteriormente se ha tratado con una imprimación a la media creta. Tras esto, la pintura se trabajó con materiales acrílicos, terminando los últimos retoques con veladuras y pintura directa al óleo.



Por otro lado, la conservación de las obras es perfecta, debido sobre todo a su corto tiempo de vida. La iluminación general del templo, en cuanto a luz natural, es muy escasa, por lo que necesita de luz artificial para garantizar una correcta y satisfactoria contemplación de las obras.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

El ciclo iconográfico que desarrolló Campos en este templo se divide en tres partes generales: el *Vía Crucis*, ubicado en el muro del Evangelio, la *Crucifixión*, que se encuentra colocado en el altar, y la *Sagrada Familia*, emplazado en el muro de la Epístola, a la derecha del altar. Analizaremos cada obra independientemente.

Vía Crucis: Esta obra se compone de catorce tableros de 90 cms. de alto por 39



cms. de ancho, respondiendo estas medidas al empleo habitual en las construcciones religiosas del Módulo Trinitario²¹⁶⁹. El vía Crucis que se ha seguido no es el tradicional, sino el que hizo el Viernes Santo de 1991 el Papa Juan Pablo II siguiendo diversos versículos de los cuatro evangelios. La lectura de los catorce tableros se ha concebido del modo tradicional a nuestra cultura, de izquierda a derecha, con una pequeña separación entre ellos que permite que cada cuadro sea independiente y con una composición individualizada, pero que a la vez conserva la unidad narrativa que se exige en esta clase de obras: con ello se consigue que el espectador no tenga que desplazarse excesivamente por la nave del templo para abarcar la totalidad de la obra²¹⁷⁰.

Con relación a la colocación de los tableros respecto a las curvas salientes y entrantes del muro, el propio autor nos comenta:

“La colocación arranca del eje convexo, y la separación entre estaciones ha sido la apropiada para conseguir que la última, Jesús en el sepulcro, quedara en una zona convexa de la curva, que pudiera verse desde cualquier punto del lugar de la asamblea, para que pusiera más fácilmente de manifiesto su mensaje de esperanza (...) Al mismo tiempo, con un ritmo como de respiración, los momentos más dramáticos de la Pasión: juicio, flagelación, crucifixión y muerte, coinciden con las parábolas cóncavas, en el movimiento de expulsión del aire; en tanto la ayuda del Cirineo, o la piedad de las mujeres, se sitúan en la zona convexa, coincidiendo con una inspiración, que se acentúa al máximo en la última estación, donde Cristo en el sepulcro, como a punto de resucitar, invita llenar los pulmones con un nuevo aire de esperanza”.²¹⁷¹

²¹⁶⁹ Véase CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 83.

²¹⁷⁰ Hay que tener en cuenta que el Vía Crucis se simboliza como un ejemplo de peregrinación resumida en espacio y tiempo. Véase REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., p. 382.

²¹⁷¹ CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 83.

Pasemos a continuación a analizar cada uno de los tableros, con sus correspondientes estaciones, de forma independiente.²¹⁷²



- 1ª Estación: Agonía de Jesús. (Lc. 22, 39-46 / Mt. 26, 36-46 / Mc. 14, 34-42)²¹⁷³
En este tablero, el autor prefiere seguir sobre todo al evangelista Mateo al decir: “Y adelantándose un poco cayó rostro en tierra...”. Tanto la tensión creada por las manos en la base del cuadro, así como la cabeza y la espalda de Jesús que se pierde por el



1ª Estación



2ª Estación



3ª Estación

²¹⁷² Todas los paneles se han analizado bajo los criterios estéticos que el artista ha expresado en un artículo sobre su obra, presente en la revista previamente citada

²¹⁷³ Entre paréntesis se encuentran sólo los versículos de aquellos evangelistas que han servido de inspiración al autor, y no todos los que narran los respectivos sucesos.

ángulo superior derecho, forman un arco imaginario con la última estación “*En el sepulcro*”. Cristo aparece concentrado, y Campos ha representado una prefiguración de las heridas que sufrirá en la cabeza con la corona de espinas, siendo a la vez un eco plástico de las marcas que aparecen en la última estación. Tanto el color como las formas aluden al momento y al lugar del suceso.



- 2ª Estación: Prendimiento de Jesús. (Lc. 22, 47-48, 52-54)

Como podemos comprobar, en este panel el autor diferencia a Cristo, con un aura dorada, brillando como un faro en la oscuridad. A Judas le representa con un aura oscura, aludiendo al sentido negativo de su acción de traición, y simulando su ceguera espiritual, además de simbolizar al Príncipe de la Tinieblas, al cual utiliza a Judas como cabalgadura de muerte en su lucha contra Cristo. En la composición las figuras vienen a un primer plano, acentuando la dirección vertical hacia la cabeza de Jesús por el vestido, el brazo y la posición forzada de la cabeza de Judas. Se establece un ritmo lineal a nivel de los hombros de Jesús con la primera y tercera estaciones; también hay correspondencia por campos de color, aunque contrasten entre sí.



- 3ª Estación: Jesús condenado por el Sanedrín. (Mt. 26, 59-67)

Caifás ocupa el plano del cuadro, con su mano acusadora, aludiendo a la frase citada por Mateo. “... *¡Ha blasfemado! ¡qué necesidad tenemos de testigos?...*”²¹⁷⁴. La presencia de Jesús viene determinada por un arco luminoso de su aura en el ángulo inferior derecho. El color del ángulo superior izquierdo, más claro que el color nocturno de la estación segunda, sitúa la acción en la madrugada siguiente al prendimiento.

²¹⁷⁴ Mt. 26, 65.



4ª Estación



5ª Estación



6ª Estación

- 4ª Estación: Negaciones de Pedro. (Mt. 26, 69-75)

El canto del gallo le recuerda a Pedro, tras negar tres veces a su Señor, lo que Éste le había dicho. En la parte superior del cuadro, el gallo que canta de madrugada entre dos luces, despierta no sólo a los que duermen el sueño físico, también despierta a Pedro de la pesadilla de sus negaciones. El apóstol se dobla apesadumbrado bajo el insoportable peso de un ligero gallo que le hace consciente de su debilidad.

- 5ª Estación: Jesús ante Pilatos. (Jn. 18, 36-38 / 19, 14.16)

El autor encuentra en el evangelio de san Juan la inspiración para este tablero; en vez de representar la cobarde acción de Pilatos, Campos representa la afirmación serena y gloriosa de Jesús, al decir: “*Mi Reino no es de este mundo. Si mi Reino fuera de este mundo, mi gente habría combatido para que no fuese entregado a los judíos; pero mi Reino no es de aquí*”.²¹⁷⁵ Desde el punto de vista plástico, la composición con Cristo en primer plano y el gesto de sus manos es claro. El pavimento enlosado de la parte inferior, a conjunto con el de la anterior y cuarta estación, simboliza el lugar donde Pilatos juzgó a Jesús, en el Gabbata (en castellano Enlosado).

²¹⁷⁵ Jn. 18, 36.



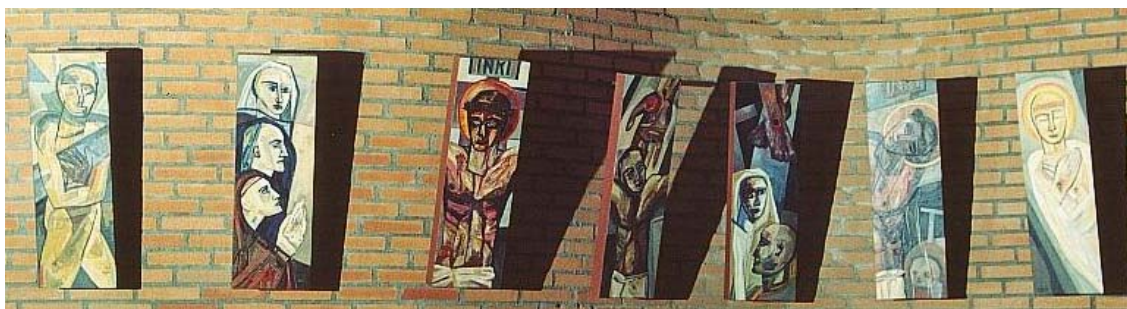
- 6ª Estación: Azotado y coronado de espinas. (Mt. 27, 26-30)

Primero hay que destacar el ángulo superior izquierdo, donde, sobre el fondo oscuro asoma la cabeza de un esbirro, que se une por situación y tono con la anterior estación, de donde parece provenir. En primer plano, Cristo aparece, por primera vez, maltratado físicamente; su cara se insinúa amoratada y ensangrentada por los golpes y la corona de espinas, incluso el aura se tiñe de sufrimiento, mientras, en su espalda aparecen las señales de su flagelación, donde las marcas en grupos de tres no sólo funcionan plásticamente, sino que responden a las señales dejadas por los látigos de la época, formados por cuerdas terminadas en tres bolas de hierro. Las muñecas aparecen atadas simbólicamente. Con relación a la desnudez de Jesús el autor comenta lo siguiente:

“Y aunque se hubiese seguido el texto (...) Cristo debería aparecer desnudo, o con ropas púrpura, pictóricamente me ha parecido más poderoso el efecto de las manos laceradas y tumefactas sobre un fondo cálido claro, como tela atada a la cintura, que luego mantengo en las restantes estaciones”.²¹⁷⁶



²¹⁷⁶ CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 88.



7ª Estación



8ª Estación



9ª Estación

- 7ª Estación: Jesús carga con la cruz. (Jn. 19, 16-17)

El cuadro tiene un claro elemento compositivo que lo define: una fuerte diagonal cruzando el cuadro desde el ángulo superior derecho al ángulo inferior izquierdo, representando el patíbulo, es decir el elemento horizontal de la cruz. La cabeza de Jesús desaparece tras su aura dorada, destacándose sólo sus poderosas manos que sujetan, con fuerza, el travesaño de madera. El fondo geométrico enlaza linealmente con el fondo de la siguiente estación, de forma continua o quebrada según la ocasión.



- 8ª Estación: El Cirineo. (Lc. 23, 26)

El personaje pintado por Campos nos mira con un gesto entre la sorpresa y la angustia, por no ser él que se ofrece a ayudar a Cristo, sino que ha sido escogido, quién sabe si al azar. El autor comenta con relación a la representación de sus brazos:

“Este Simón de Cirene, que con sus brazos fundidos en una sólida forma y una mano transparente, prefigura a todos los hombres posteriores a él, que con esfuerzo, pero con decisión, están dispuestos a cargar con su parte de la cruz de Jesús”.²¹⁷⁷

- 9ª Estación: Jesús encuentra a las mujeres. (Lc. 23, 27-31)

El hecho de que aparezcan tres mujeres, se debe a que el autor se basa en las narraciones de los evangelistas Marcos y Mateo, que las sitúan posteriormente en el Calvario acompañando a Jesús en la cruz; éstas son María Magdalena, María, la madre de Santiago el menor, y Salomé. La situación de sus cabezas, mirando hacia Jesús crucificado en la siguiente estación, refuerza la tesis anterior. En la composición, las tres cabezas en primer plano, forman una estructura vertical compacta en la que sólo una mano resume en sí todas las demás y dirige hacia Jesús el asombro, el dolor y la ternura de esas mujeres.

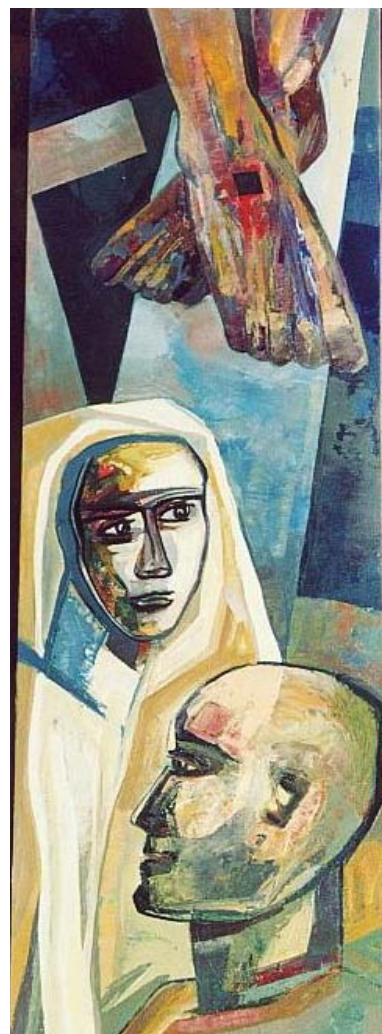
²¹⁷⁷ Ibídem, p. 89.



10ª Estación



11ª Estación



12ª Estación

- 10ª Estación: La Crucifixión. (Mc. 15, 22-27)
Sorprende en esta pintura como Jesús, a pesar de la corona de espinas y del dolor y golpes sufridos, mantiene su rostro sereno, y sus ojos parecen atravesar el tiempo.
- 11ª Estación: El Buen Ladrón. (Lc. 23, 39-43)
Sobresale en esta composición el tamaño de la mano de Jesús, de enormes proporciones respecto a la figura del buen ladrón. El autor describe esta obra de la siguiente manera:

“Esta composición establece una relación de equilibrio dinámico con las siguientes, por medio de un juego de diagonales contrapuestas, que parecen transmitir el vértigo interior provocado por la cercanía de la muerte de Jesús. La mano inmensa, en un gesto de caricia y protección, parece decirnos que también el amor de Jesús por el hombre es inmenso. El rostro del ladrón, en parte máscara de dolor, parece reflejar también un rictus de esperanza”.

2178

²¹⁷⁸ Ibídem, p. 91.



- 12ª Estación: Jesús, su madre y el discípulo. (Jn. 19, 25-27)

María y Juan aparecen en planos distintos y, sobre ellos, en la zona alta del cuadro, los pies de Cristo ensangrentados. El autor quiso dar más importancia a la figura de María, situándola en el centro del cuadro y pintándola de una manera más definida, separándola del fondo con más claridad que la figura de san Juan que, aunque aparece en primer término, se funde más con dicho fondo por su color y entonación. Con relación al juego de miradas y de luces, Campos dice lo siguiente:

“En este cuadro, el juego de diagonales se equilibra con el anterior, y en un sentido más amplio con la fuerte diagonal luminosa de la estación decimocuarta, con la que además contrasta por el tono oscuro del fondo”.²¹⁷⁹

- 13ª Estación: Muerte de Jesús. (Mc. 15, 33-37)

Una de las novedades iconográficas de este cuadro es que Campos sitúa la lanzada en el costado izquierdo de Cristo, en vez del derecho como es lo habitual, por cuestiones de composición y equilibrio con las otras escenas:

“Como para evitar la repetición compositiva de la estación decimotercera, he inclinado el cuerpo de Jesús hacia su izquierda, no aparece en el cuadro el costado derecho, por lo que en contra de lo habitual, he colocado la llaga en el costado izquierdo de Jesús”.²¹⁸⁰

²¹⁷⁹ Ibídem, pp. 91-92.

En el fondo el autor ha representado el monte Calvario, con una cruz patibular. La tiniebla queda rota por dos líneas luminosas rotas, haciendo alusión al texto evangélico de san Marcos al decir: “Y el velo del Santuario se rasgó en dos de arriba abajo”²¹⁸¹. Sobre el cerro se sitúa una calavera, representando la muerte y su emplazamiento, lugar de calaveras²¹⁸². En el rostro de Cristo no hay angustia ni crispación, y su cabeza se reclina sobre su hombro, como para descansar.



13ª Estación



14ª Estación

- 14ª Estación: Sepultura de Jesús. (Mc. 15, 42-47)

Con este último panel, Campos quiso dejar una impresión de esperanza, y es por esto que no representó esta escena con un dramatismo y crudeza exagerados. Por esta razón, la diagonal que forma el cuerpo de Cristo es ascensional, y en lugar de colores oscuros y trágicos, el artista se decantó por tonos luminosos, pintando el rostro de Jesús

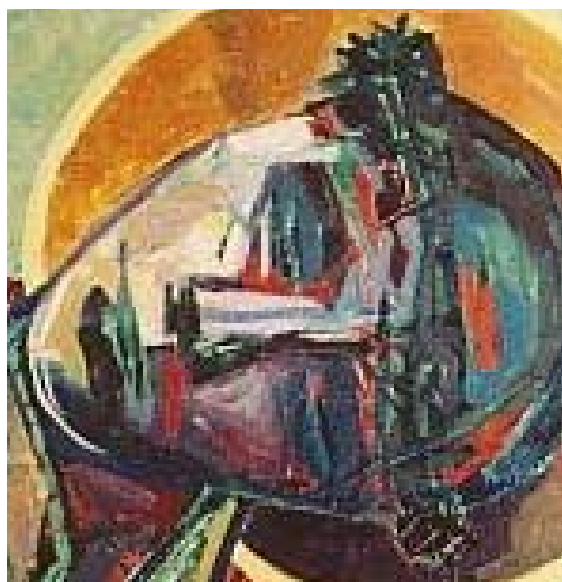
²¹⁸⁰ Ibídem, p. 92. El mismo autor intenta dar una explicación del por qué de la situación tradicional de la lanzada en el mural-mosaico que Iturgáiz realizó en la parroquia de Nuestra Señora de Fuencisla en 1968, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²¹⁸¹ Mc. 16, 38.

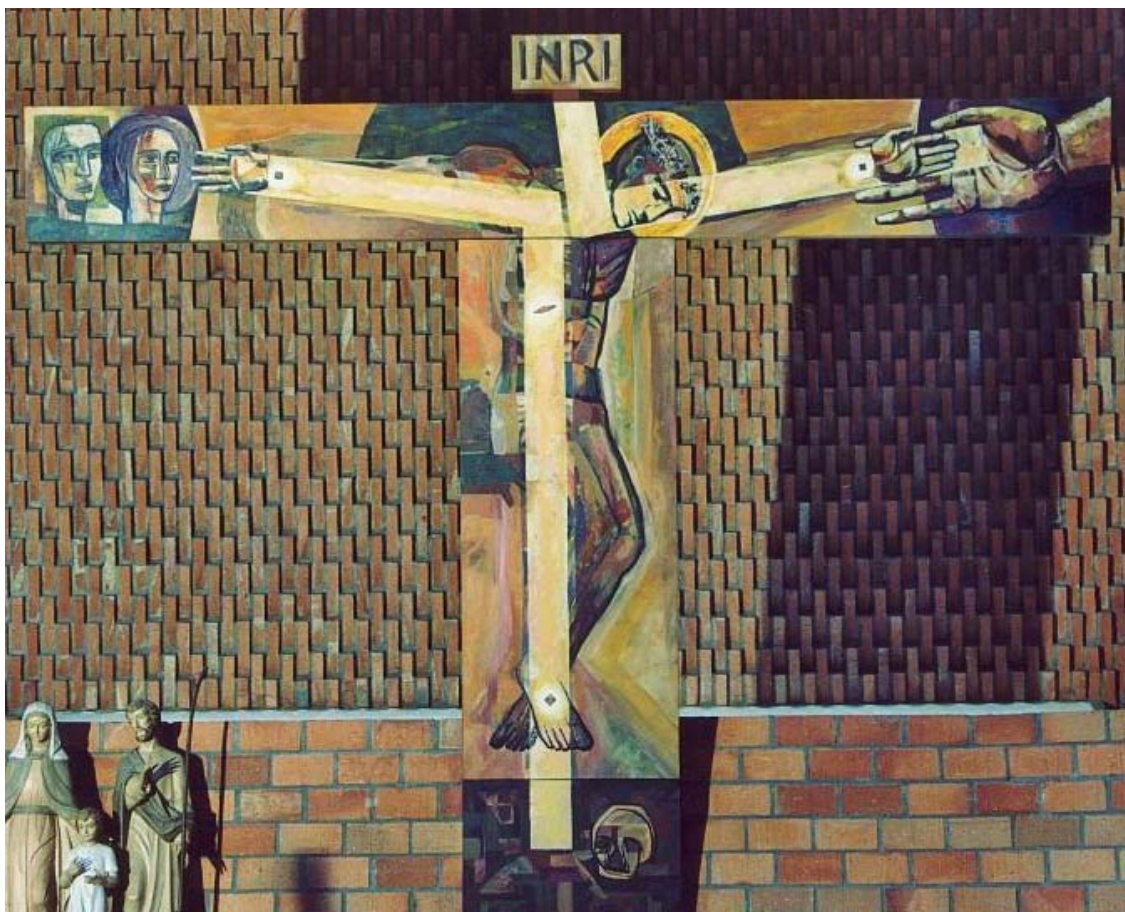
²¹⁸² Mateo, refiriéndose a la imagen del monte del Calvario tras la muerte de Cristo, dice lo siguiente: “Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron”. Mt. 27, 52.

con un carácter sereno y resplandeciente, como si estuviera más bien dormido antes que muerto. Quiere apuntar más hacia la Resurrección que hacia la Muerte.

Por otro lado, Cristo se representa con las llagas en las muñecas, con lo que con este panel se encuentran presentes en el *Vía Crucis* todas las heridas que Cristo sufrió en la Pasión: la de los pies aparece en la duodécima estación, la del costado en la decimotercera, y las de la muñeca en ésta.

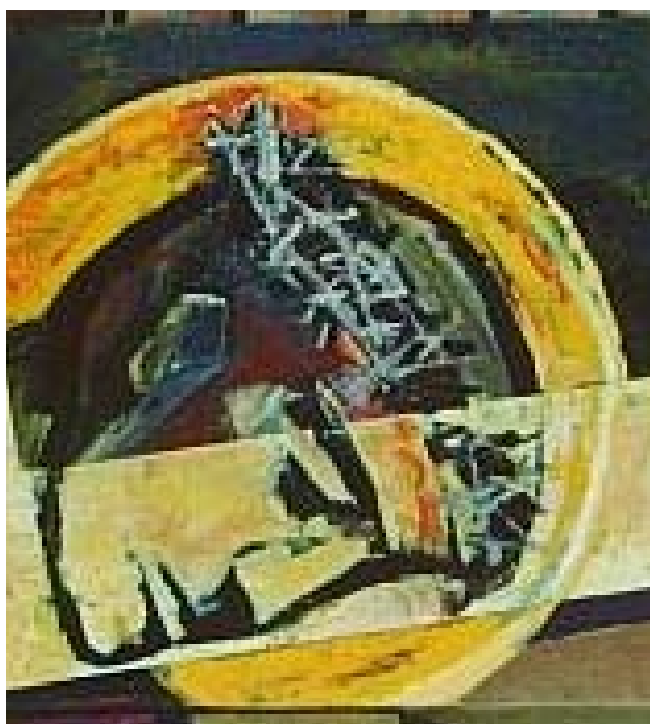


La Crucifixión del altar: Conviene destacar en principio la cruz usada por Campos pues, como podemos comprobar, la medida de sus brazos laterales es mayor que el travesaño vertical. Esto es así por la sencilla razón de que el artista ha elegido para su Crucifixión la cruz patibular, en vez de la cruz latina,; dicha cruz está formada por un elemento horizontal (patibulum) y uno vertical (stipes), que habitualmente se encontraba ya clavado, con lo que el reo sólo transportaba hasta el lugar de su muerte el



madero horizontal²¹⁸³. Con esta solución, Campos consigue tener más espacio en el travesaño horizontal para representar a los personajes que acompañan a Jesús en su muerte²¹⁸⁴. Las dimensiones de dicho elemento horizontal es de 4 metros, con una anchura de 50 cms. La altura del elemento vertical es de 2 metros, con un ancho de 80 cms. Bajo este último travesaño vertical se ubica una calavera con unas medidas de 80 x 50 cms.

Los elementos de la cruz se han representado siguiendo los descubrimientos realizados en 1968 al encontrar los restos de un crucificado con las señales de su muerte: los clavos atravesaban las



²¹⁸³ Para ampliar sobre la relación entre la cruz y el arte véase GASCÓN DE GOTOR, Anselmo. *El crucifijo y el arte*. Librería General. Zaragoza, 1944, pp. 33-72.

²¹⁸⁴ Cfr. CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 88.

muñecas, y un largo clavo los pies, los cuales disponían de una pequeña sede (sedécula) para que el crucificado pudiera apoyarse²¹⁸⁵. Por otro lado, Campos quiso que predominara la condición divina de Cristo sobre su condición humana, por lo que dicha cuestión es la que le guió para la decisión de imponer los travesaños de madera sobre el cuerpo de Jesús:

“Necesitaba poner de manifiesto el sentido del misterio y del sacrificio, restándole importancia a la fuerza de su anatomía, pero ¿cómo? Por fin, después de días de desasosiego, una imagen se me impuso de forma clara y repentina: el cuerpo de Cristo era en sí mismo una cruz de luz, y sus llagas los focos de esa luminosidad. Una cruz de luz formada por dos escuadras que, ensambladas por el propio cuerpo de Cristo que sirve de puente, une el ámbito de los hombres y el ámbito del Padre. Ahora la solución estaba clara y el trabajo concluido, sobre el espacio físico de la cruz material, elemento de dolor y muerte, se impone la cruz espiritual y las llagas luminosas, que, de signos de tortura, se transforman en símbolos de resurrección y esperanza”.²¹⁸⁶



Por otro lado, vemos que Campos no desea presentar a un Cristo sólo en su muerte, por lo que representa en el lado izquierdo del travesaño horizontal al apóstol Juan y a la Virgen María, sólo con sus rostros. En el lado contrario del mismo travesaño, se representa a Dios Padre mediante una gran Mano, solución plástica muy usada en la iconografía tradicional, la cual tiene su origen en las frecuentes referencias de las Sagradas Escrituras a la mano o al brazo del Señor como símbolo de omnipotente voluntad²¹⁸⁷.



²¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 94.

²¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 95.

²¹⁸⁷ Si dicha mano aparece con tres dedos extendidos, simboliza la Trinidad, y si presenta la palma levantada hacia fuera, simboliza la bendición divina. Véase FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. pp. 57-58.

Por último, Campos representa en la parte inferior una calavera, elemento que la leyenda identifica con la de Adán, que habría sido enterrado en el mismo sitio; esta simbolización es una invención de los teólogos para establecer la relación entre el





“pecado original” y la “Muerte redentora de Cristo”²¹⁸⁸. Por esta razón, la calavera simboliza la naturaleza transitoria de la vida, sugiriendo la inútil vanidad de las cosas terrenas, a la vez que la meditación sobre la vida eterna tras la muerte²¹⁸⁹.

La Sagrada Familia: Las dimensiones de esta obra, son 2 metros de altura por 122 cms. de anchura, realizado con la misma técnica que el resto de obras del templo. En primer lugar hay que decir que, con esta obra, Campos quiso resaltar el carácter terrenal de la escena antes que su condición celestial²¹⁹⁰. Por esta razón representa a José en el mismo término de presencia que los otros dos personajes, sin separarle, concediéndole el mismo grado de importancia que al resto y creando una sola unidad. Para ello prolonga exageradamente el brazo de José, que abrazan tiernamente a María, protegiendo a su vez a Jesús. En su pecho lleva la cruz del patíbulo, donde Cristo será crucificado, razón por la cual su rostro denota impotencia y amargura.

María tiene una mirada “entre tierna y ausente” y, como dice su autor, “parece atravesar el tiempo, contemplando, más que la Hijo que tiene en su regazo, los días de dolor que le esperan”²¹⁹¹. El Niño mira al pueblo, a todos por los cuales va a morir,

²¹⁸⁸ La misma idea se suele expresar con una serpiente enrollada al pie de la cruz, a veces representada como el Árbol de la Ciencia, con el fruto prohibido entre sus fauces. Cfr. RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 508. Esta manera de representar dicho concepto lo podemos contemplar en el mural-mosaico que Padrós realizó en la capilla de Nuestra Señora de Begoña en 1953, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

²¹⁸⁹ Cfr. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit. p. 54. Por lo dicho, este elemento también alude a la fugacidad de la vida, funcionando a la vez como vaso de vida y del pensamiento, llegando incluso en la Contrarreforma a representarla invertida, simbolizando un cáliz que recoge la sangre de Cristo. Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 82 y HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 99.

²¹⁹⁰ No olvidemos que la Sagrada Familia es comparada por muchos autores con la Trinidad Celestial, donde María ocuparía el puesto del Espíritu Santo, y José el de Dios Padre, aunque la Trinidad terrestre suele adoptar una disposición horizontal, y la Celestial vertical. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., pp. 156-157.

²¹⁹¹ CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 96.

sosteniendo en su mano izquierda los Evangelios, e indicándonos con su mano derecha su doble naturaleza al realizar el gesto de la Trinidad.

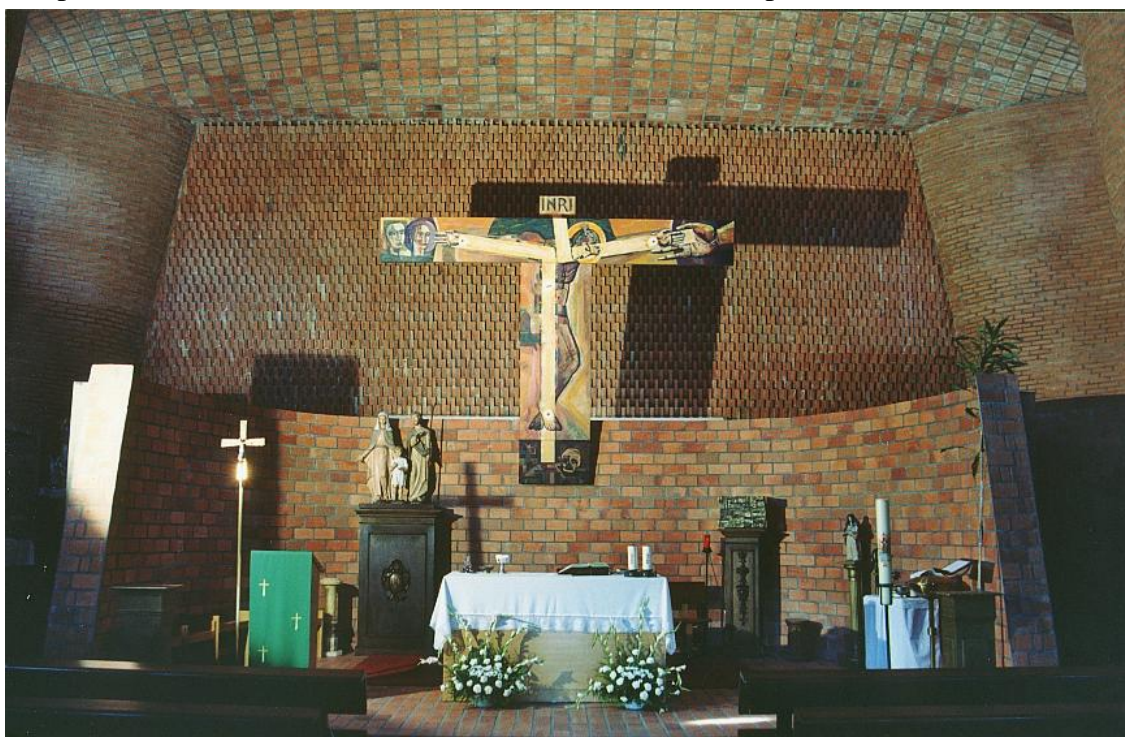
En el fondo, al autor ha representado las curvas y la torre del templo que asume su nombre, y en la parte inferior los elementos rectangulares aluden tanto a las aberturas

que tienen los muros para dejar pasar la luz exterior, como a los siete colores del arco iris, simbolizando los siete dones del Espíritu Santo, siendo más claros los colores superiores que los inferiores, con el fin de dirigir la mirada del espectador hacia la luminosa cruz de las Sagradas Escrituras que sostiene el Niño Jesús.

Por último, Campos ha cambiado las auras de cada uno de los personajes, pues mientras María y el Niño las tiene circulares, la de José adopta una forma cuadrada, lo cual le imprime un carácter más terrenal. Los colores de las tres auras son los tres colores primarios, haciendo alusión a la Santísima Trinidad.²¹⁹²

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La primera sensación que provocan las pinturas de Campos es su preocupación por representar sólo lo esencial, tanto en lo relativo al tema como en el aspecto compositivo.²¹⁹³ En el *Vía Crucis*, el autor intenta representar con los mínimos



elementos posibles todas las escenas, de un modo narrativo a la vez que simbólico; como ejemplo se puede aludir al mínimo número de rasgos que se han usado en muchas estaciones para representar a Jesús: en la tercera aparece su aura, en la undécima aparece su mano, en la duodécima aparecen sus pies, y en la cuarta, octava y novena, Cristo no aparece²¹⁹⁴. Además, el artista tampoco se ha preocupado por mantener el

²¹⁹² Cfr. ibídem, p. 96.

²¹⁹³ Este aspecto nos recuerda al mural, también con la temática del *Vía Crucis*, que Vaquero Turcios realizó en la parroquia de los Sagrados Corazones en 1963, aunque éste cuenta con una mayor capacidad de simplicidad y síntesis. Dicha obra se analizó anteriormente en esta tesis doctoral.

²¹⁹⁴ Con relación a este hecho, el autor comenta: “En un formato distinto y con unas dimensiones mayores, donde hubiera podido incluir en cada estación varios personajes, la presencia de Cristo en cada

parecido físico de Jesús en las estaciones donde se presenta, aunque tampoco se destacan grandes diferencias, procurando basar los rasgos y la atención en otros elementos, como son las manos o los rostros, por ser los más expresivos. Respecto al color predomina la gama cálida.

Por lo que respecta a la cruz del altar, hay que resaltar como los fondos oscuros de los elementos y figuras que acompañan a Jesús, como son la calavera, María, san Juan y la mano de Dios, hace que resalte con más fuerza la cruz de Cristo, como si fuera una Cruz de Luz, aludiendo a las palabras que acompañan a infinidad de Cristos románicos, “Ego sum lux mundi” (Yo soy la luz del mundo)²¹⁹⁵.

En la *Sagrada Familia* resalta su interés por integrarse con la arquitectura del templo, al hacer referencia, por un lado, a las curvas que configuran la nave central del templo y su torre, y por otro, a las aberturas rectangulares que se repiten en cada parábola de la parte superior de los muros. Con ello, el nivel de integración gana en riqueza, y el autor consigue hacer un guiño pictórico a la construcción arquitectónica que lo rodea.

La obra es, en definitiva, un ejemplo muy interesante de cómo poder avanzar en el arte sacro de una manera positiva, proponiendo modelos iconográficos nuevos, además de pautas estilísticas y plásticas de acorde con el tiempo en el que se realizan. Campos, pintor acostumbrado a trabajar con encargos de obras religiosas y sacras, consigue con estos murales crear un espacio sagrado único, donde todas las pinturas invitan a la unidad y a la coherencia, manteniendo cada obra una finalidad narrativa y plástica diferente. Por esto, el autor propone para cada tema un formato distintos, consiguiendo que cada obra despierte unos sentimientos desiguales, y dotando de mayor vitalidad al interior del templo en general, con notas de un potente colorido que llaman la atención del espectador sin exageraciones que puedan llevar a la distracción.



una de ellas, estaría más justificada. En esta ocasión, tanto por concepto como por formato, he creído oportuno atenerme únicamente a lo más esencial del relato”. CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia*. Op. cit., p. 82.

²¹⁹⁵ Véase ibídem, p. 95.



**ALICIA GONZALO,
José Luis**

*Catedral de Santa María
la Real de la Almudena
C/ Mayor, nº 92 - MADRID*

**- Techos en nave central, crucero,
cúpula y presbiterio (1961-1999) -**



- FICHA TÉCNICA

La basílica catedral de la Almudena se encuentra al final de la calle Mayor, en confluencia con la calle Bailén. Este templo ha sido reconstruido varias veces, siendo su último arquitecto Fernando Chueca Goitia, recientemente fallecido y el cual inició sus obras en 1950. La construcción sufrió diversos parones por falta de fondos económicos, hasta que se volvió a retomar en 1988, acabándose en 1993, con motivo de la visita del Papa Juan Pablo II a nuestro país. El edificio tiene un cierto aire clasicista para poder combinar de alguna manera con el palacio real²¹⁹⁶.

Las pinturas de Galicia tienen dos fases de ejecución: en primer lugar, se pintó la techumbre de la nave central en 1961, y la obra se paró por falta de presupuesto; posteriormente, entre 1997 y 1999 se pintó el crucero, con el mismo proyecto anterior, y la cúpula y los techos del ábside, éstos con un nuevo proyecto. Toda la concepción de la obra es abstracta, y en este apartado nos ocuparemos con más profundidad del último proyecto que es el que entra dentro de nuestra etapa cronológica, teniendo en cuenta además que lo pintado en la última fase tiene ciertas referencias simbólicas que merece la pena estudiar.

Las pinturas tienen una buena iluminación natural, pues la parte alta de la catedral está llena de diferentes vidrieras que rodean todo el perímetro del templo, destacando sobre las demás la cúpula y el cabecero de la nave central. Las pinturas de la primera fase fueron realizadas por el taller de decoración del padre del artista, y que también fue pintor, Francisco Galicia. Todos los demás trabajos han sido realizados por CABBSA, empresa constructora de la catedral, y el director de las obras fue Ángel César Beltrán²¹⁹⁷.

- DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

Las pinturas de la techumbre de la catedral tienen un gran efecto atrayente por su colorido, que llegó a ser comparado con un joyero por Leocadio Melchor, profesor de la

²¹⁹⁶ Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. Op. cit., p. 283-294.

²¹⁹⁷ Véase AGUILERA, César. *El misterio de las Catedrales, las pinturas de la catedral de la Almudena*. Ars Sacra nº 17. Madrid, enero de 2001, pp. 59-63.

Complutense. Fernando Chueca le encarga las pinturas de los techos a José Luis Galicia en 1960. Este pintor había estado bastante tiempo residiendo en París, ciudad en la que se deja atrapar por las vanguardias del momento, sobre todo por la vena abstracta.

CICLO PICTÓRICO DE TECHUMBRE Y CÚPULA



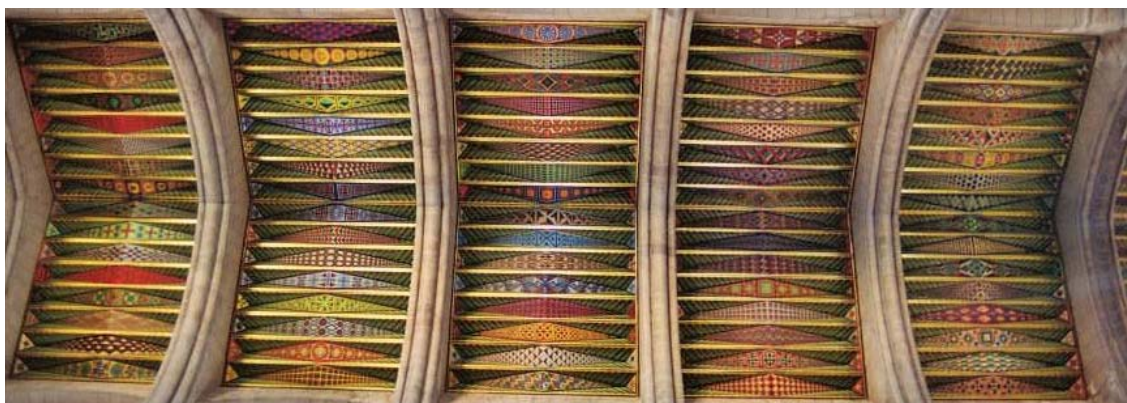
➤ **Techumbre central:**



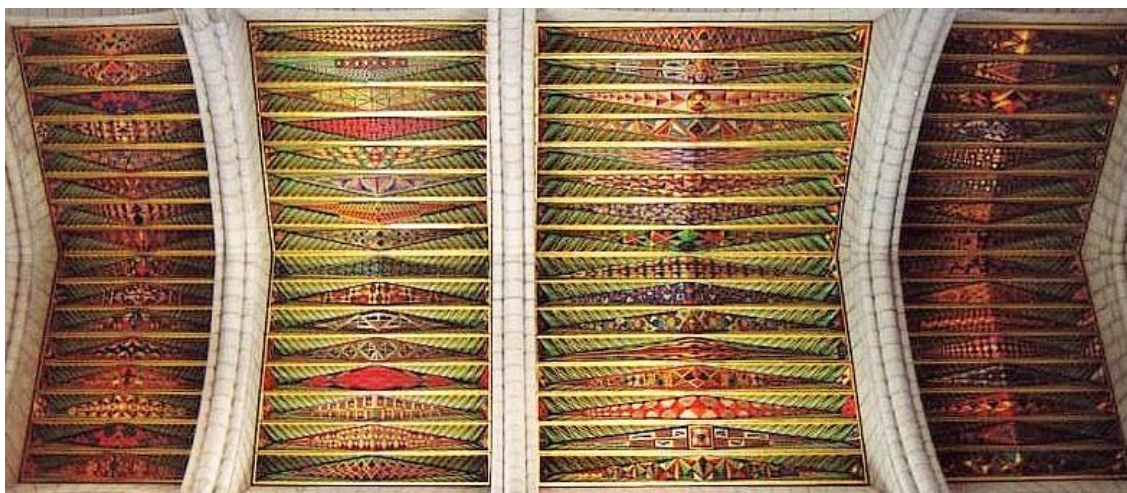
Detalle de un módulo de la techumbre del crucero izquierdo

La techumbre de la nave central, al igual que la del crucero y cabecero, está compuesto por tramos de dieciséis módulos cada uno. Cada módulo tiene un diseño diferente de carácter geométrico. En los laterales de dichos módulos se repiten dibujos esquemáticos de palmeras abstracteizantes, lo cual da unidad al conjunto, rememorando el día del Domingo de Ramos.

En el primer encargo, Galicia realizó 7 tramos de los 8 totales que tiene la nave central, es decir 112 módulos. Como después de pintarse dichos tramos esta nave central estuvo a la intemperie, sin cubrir la techumbre por la parte de la cúpula más de treinta años, esto ha hecho que los tramos finales se hallen algo deteriorados, aunque en el conjunto total esta anomalía no destaca demasiado.



Cinco tramos de la nave central



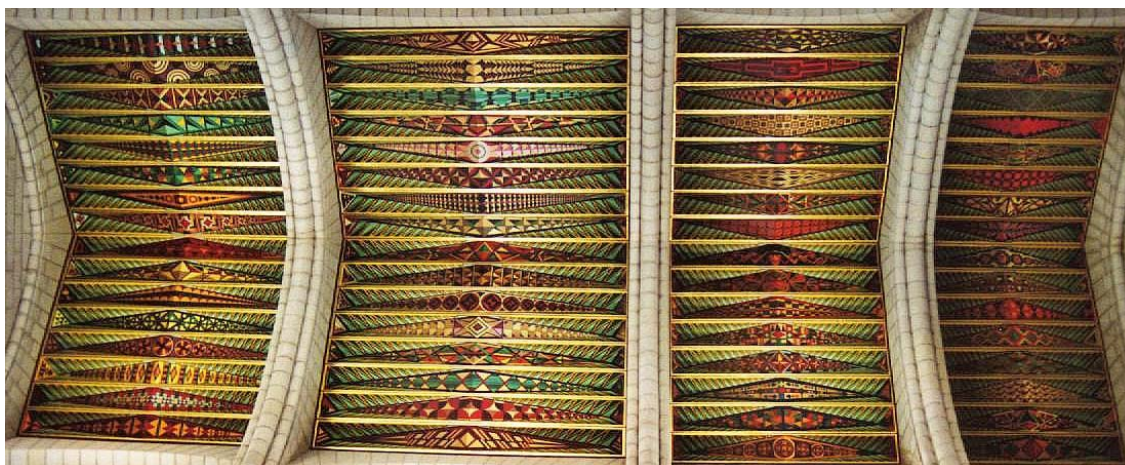
Techumbre del crucero derecho

➤ **Techumbre crucero derecho:**

Está formado por 4 tramos, 64 módulos, con un tramo un poco más ancho que el resto. Aunque este tramo está pintado en 1997, a diferencia del otro pintado en 1961, Galicia siguió la misma línea compositiva en bien del conjunto. Anteriormente, se realizó el tramo de la nave central que faltaba, el más cercano a la cúpula.

➤ **Techumbre crucero izquierdo:**

Está formado por los mismos tramos que el crucero anterior, y la única diferencia son los diseños geométricos, ya que, como hemos dicho anteriormente, son todos diferentes.



Techumbre del crucero izquierdo

➤ **Techumbre presbiterio:**

Esta techumbre está formada por dos grupos: el primero corresponde a dos tramos más, 32 módulos, similares a los de la nave central y cruceros; el otro conjunto pertenece al casquete del ábside, y las pinturas se sitúan entre la nervadura del techo. Éstas últimas siguen otro criterio plástico, y como el resto del presbiterio fue pintado en 1998, pero siguiendo otro proyecto estético.



Techumbre del presbiterio

➤ Lunetos de la cúpula:

En los cuatro lunetos que preceden a la cúpula, Galicia pintó en 1999 alegorías a los cuatro elementos de las cosmogonías tradicionales, como son el agua, el fuego, la tierra y el aire. Éstos se han representado a lo largo de su historia iconográfica tanto de manera figurativa, normalmente mediante figuras convencionales femeninas con sus correspondientes atributos, muy usadas en el Renacimiento italiano en frescos y techos, así como con formas abstractas. Vamos a estudiar cada uno de éstos lunetos.



AIRE

Es un elemento fundamental, del género masculino y activo. Simboliza la espiritualización y la inspiración, representando entonces este elemento en movimiento, como el viento. En regiones superiores es lo que da la luz, y en nuestro mundo la atmósfera terrestre.²¹⁹⁸ También es

símbolo de la vida invisible, comportándose como un móvil universal y purificador. Es la vía de comunicación entre el cielo y la tierra.²¹⁹⁹ Normalmente está asociado a tres factores, a saber: uno, el halito creador, que produce la palabra; dos, la tempestad, que nos trae la creación; tres, el espacio, que da el movimiento y la producción.²²⁰⁰ En su forma abstracta se suele representar por volutas.²²⁰¹

Si nos referimos a su iconografía figurativa, se representaba como una diosa con un pavo real. También se le añadían dos yunques suspendidos en cada pie. La figura se rodeaba de pájaros, simbolizando el aire. También se representaba con una mujer con un camaleón, animal que según Plinio vivía del aire. Por último, en el siglo XVIII se usaban las figuras de muchachos y muchachas con molinetes o haciendo burbujas.²²⁰²

FUEGO

Otro elemento masculino y activo, que siempre ha sido atribuido a los dioses, por trascender generalmente a una energía espiritual superior. Es un símbolo de transformación, regeneración y purificación.²²⁰³ Protagonista en Pentecostés, librando una “acción



²¹⁹⁸ Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Op. cit., p. 22. Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 31.

²¹⁹⁹ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*. Op. cit., pp. 100-101.

²²⁰⁰ Cfr. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 60.

²²⁰¹ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 343.

²²⁰² Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., pp. 101-102.

²²⁰³ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 175-176. Véase HALL, James. Op. cit., p. 146, y CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., pp. 209-210.

fecundante y regeneradora”.²²⁰⁴ En su forma abstracta se suele representar por relámpagos.²²⁰⁵

En su aspecto figurativo destaca como una mujer con la cabeza en llamas y un rayo en la mano. Se añade a esta representación un fénix en llamas encima de la cabeza de la mujer. También es representado por Vulcano con el martillo en la mano, o trabajando con unas armaduras.²²⁰⁶

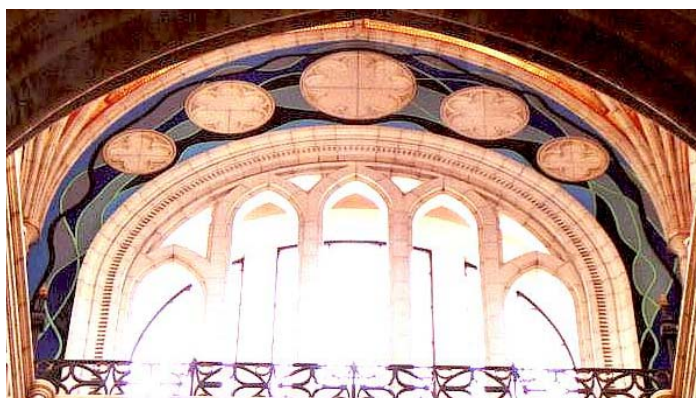


institución que nutre y cobija al hombre.²²⁰⁸ En su forma abstracta se suele representar con cuadrados.²²⁰⁹

En su representación figurativa se presenta como una mujer, pues asume el atributo de la fertilidad. La mujer puede estar amamantando a niños, y suele estar coronada como la diosa Cibeles. Se suele presentar en escenas en las que se recoge fruta, o trabajando y cuidando plantas.²²¹⁰

AGUA

Elemento con un carácter femenino, pasivo y fecundante. Funciona, al igual que el fuego, como elemento purificador y protector. Desde tiempos ancestrales representa el símbolo de lo sagrado y divino. En el románico, así como en la heráldica, se representaba con ondas²²¹¹. También simboliza la juventud y la inmortalidad,



destacando en tres temas alegóricos dominantes: como fuente de vida, como medio de purificación y como centro de regeneración.²²¹² En su forma abstracta se suele representar por olas.²²¹³

²²⁰⁴ IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 175.

²²⁰⁵ Cfr. ibídem, p. 343.

²²⁰⁶ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 101-102.

²²⁰⁷ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., p. 392. Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 319.

²²⁰⁸ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 220.

²²⁰⁹ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 343.

²²¹⁰ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 101-102.

²²¹¹ Cfr. REVILLA, Federico. Op. cit., pp. 20-21 y CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 112. Véase MORALES Y MARÍN, José Luis. Op. cit., p. 30, y CIRLOT, Juan Eduardo. Op. cit., pp. 54-56.

²²¹² Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 98.

Su aspecto figurativo suele ser representado por el dios Neptuno. También es simbolizado como un dios-río mediante una urna rota, de la cual sale agua. Se suelen presentar escenas alegóricas de pescadores en el río o en su barca.²²¹⁴

➤ **Cúpula:**



La cúpula que diseñó Galicia es una representación del cielo, como símbolo unificador de los elementos cosmológicos anteriores. El principal símbolo plástico utilizado es la estrella, que se extiende por toda la cúpula de forma radial. La estrella ya era para las comunidades primitivas un símbolo de la divinidad de Cristo. Con el tiempo también se ha adoptado como símbolo de la Virgen María, representando a la Inmaculada Concepción si va acompañada de media luna.²²¹⁵

• ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

La primera sensación que produce esta obra al contemplarla es que su función principal es de mera decoración, y digo mera porque, como dijimos en el mural de Vaquero, el arte abstracto debe aspirar a tener una finalidad mucho más trascendente. Respecto a esta opinión nos podemos remitir a Ribas y Piera cuando dice que “hemos de reconocer que la pintura y escultura auténticas de nuestra época, por lo menos han perdido aquella imitación de que hablaba Aristóteles en su *Poética*, y muchas veces han perdido incluso toda figuración. Tan sólo en el caso de que no se haya perdido el sentido de religiosidad, o sea, la potencia para inducir a lo sobrenatural, sería posible arte religioso a través del camino de lo abstracto, como si se tratara de una música visual”²²¹⁶. Si una pintura se queda exclusivamente en lo



Techumbre de la nave central

²²¹³ Ibídem, p. 343.

²²¹⁴ Cfr. HALL, James. Op. cit., pp. 101-102.

²²¹⁵ Cfr. IGUACÉN BORAU, Damián. Op. cit., p. 373.

²²¹⁶ RIBAS Y PIERA, Manuel. Op. cit., p. 368.

decorativo desaparecería inmediatamente su categoría de arte, pues “... la obra de arte es creada no sólo para decorar el templo, con representaciones alegóricas de múltiples aspectos de la vida de la Iglesia, sino que ha de tener la significación de una flecha trazada hacia un fin determinado”²²¹⁷.



Techumbre del presbiterio



Techumbre del presbiterio y cúpula

Sin embargo, también hay que reconocer que la capacidad de crear ambientes que tiene este estilo también tiene su importancia litúrgica, y como opina Fernández Arenas “esta manera plástica tiene una gran capacidad significativa y un poderoso carácter decorativo. No cabe duda que es tan importante en la iglesia la creación de un ambiente propicio para la oración, como la representación figural de los misterios religiosos. La creación de un espacio religiosamente habitable y capaz de facilitar un estado adecuado para la celebración litúrgica y piedad personal es tal vez más importante en nuestros días, que la representación de lo Santo en imágenes. El espacio también tiene necesidades culturales”²²¹⁸. Luego se podría deducir que la ambientación es diferente a la decoración, pues aquella puede ser un medio para pasar a un estado superior mediante una atmósfera estética, y para este fin el uso del arte no figurativo es ideal:

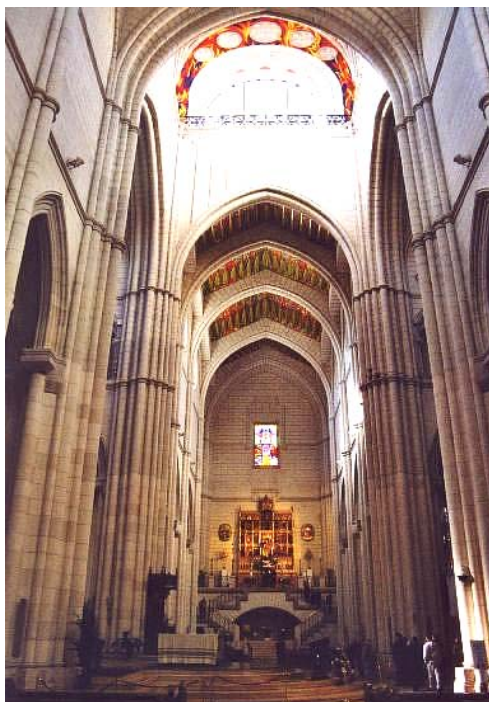
“Una atmósfera es un *medio* en el que se respira. Cuanto mejor se respire, más huelgo quedará para la contemplación. Y la contemplación será tanto más fácil cuando la atmósfera se encuentre más limpia, y sea por tanto menos visible ella misma, más transparente. ¿Se puede poner en duda honradamente las enormes posibilidades que el arte no figurativo ofrece a esta transparencia?. Hoy sabemos bien lo que puede un acondicionamiento adecuado, óptico, táctil, o de cualquiera de los sentidos, en orden a la adopción de determinadas actitudes, o la adquisición de un *temple* concreto. Pues el arte no figurativo ha ganado una sensibilidad excepcional para esas adecuaciones”.²²¹⁹

²²¹⁷ MARÉS, Federico. *El Arte Sacro en el plan de estudios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*. Op. cit., p. 426.

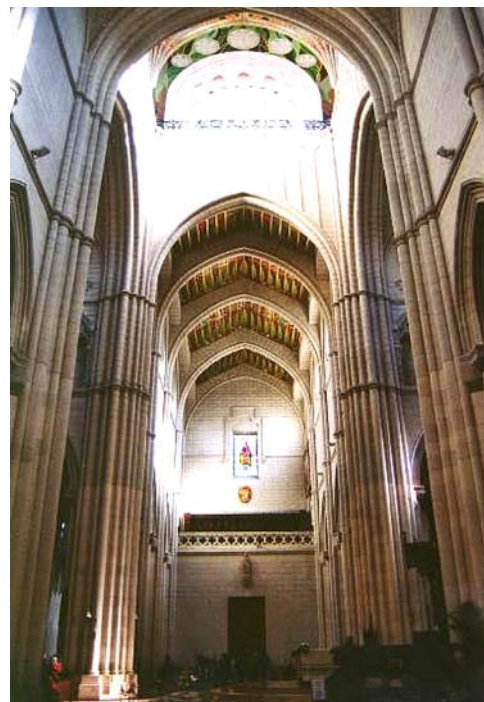
²²¹⁸ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *La imagen religiosa y la decoración del templo*. Op. cit., p. 291.

²²¹⁹ PÉREZ GUTIERREZ, Francisco. Op. cit., p. 169.

Si relacionamos lo dicho con las pinturas de Galicia veremos que sólo pueden aspirar a este sentido trascendente los murales de la cúpula, con los elementos cosmogónicos unidos por el cielo, y quizá las pinturas del final del cabecero, cuando recrea unos ramos de manera muy esquematizada. El resto nos parecen más bien pinturas decorativas antes que murales ambientales, teniendo poco interés estético, y limitándose a llenar de manera un tanto colorista, con un cierto toque gótico de acorde al estilo constructivo del edificio, toda la techumbre de la catedral. Sin embargo la integración con la arquitectura no parece un factor que se haya solucionado de una manera feliz, extrañando algo su relación con la piedra del templo.



Vista desde el crucero izquierdo



Vista desde el crucero derecho



Vista desde la nave central

BURGALETA, Pedro

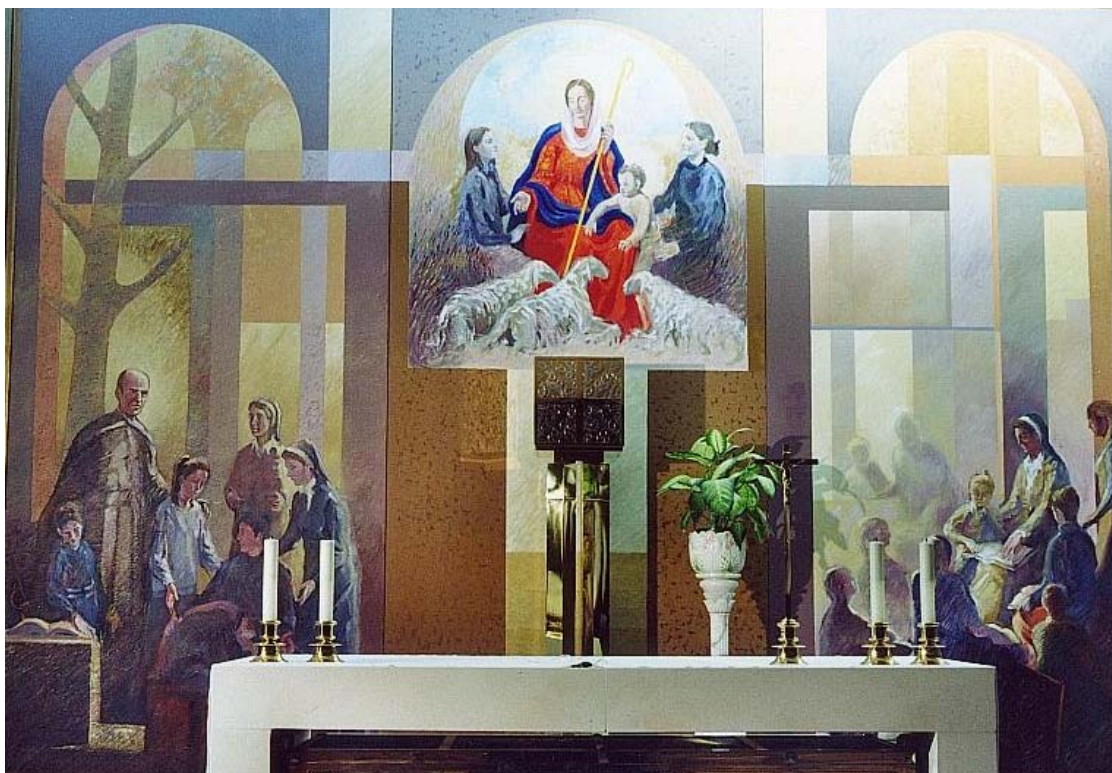
*Colegio Calasancio Hijos de
la Divina Pastora*
C/ General Pingarrón, nº 7 - GETAFE
- Presbiterio de la Capilla (1999) -



• FICHA TÉCNICA

El mural que nos ocupa en este punto se encuentra ubicado en una capilla que posee el colegio que las Hermanas Calasancias regentan en la localidad de Getafe. Dicha capilla sufrió una importante reforma en 1999, dirigida por el arquitecto Antonio Puerta, donde se llegó a cambiar incluso la ubicación del altar, el cual se encontraba en el lado contrario, y donde hoy se encuentran los restos del fundador del instituto, el Beato orensano Faustino Mínguez. Dentro de esta reforma se proyectó el mural que hoy preside el presbiterio de la capilla, y que se creó con la coordinación entre el pintor y el arquitecto.

El mural tiene unas medidas de 6 metros de ancho por 4,5 metros de altura, y está dividido en tres paneles iguales, opción escogida para una mayor comodidad en el traslado y en el montaje final. Los paneles son de tela montada sobre bastidor de madera, y la técnica empleada fue el acrílico. Debido a la fortaleza de este material, así como a la poca antigüedad de la obra, ésta se encuentra en perfecto estado de conservación. En cuanto a la iluminación, dispone de una gran fuente de luz en la parte



superior, ya que la altura del techo aumenta en esta zona; esta iluminación cenital es suficiente a la hora de contemplar correctamente la obra, e incluso asume un carácter simbólico junto a la iconografía general del mural.

- DESCRIPCIÓN DEL MURAL

El mural está concebido a modo de un retablo tríptico, con tres escenas diferentes pintadas en cada uno de los paneles: en el centro se encuentra una imagen de la *Divina Pastora*, en el panel izquierdo está representado el *Beato Faustino* con unos jóvenes y, por último, en el panel derecho una *madre calasancia* imparte una clase a unos niños.



que da nombre al Colegio, la *Divina Pastora*. Esta representación aparece en la iconografía tradicional como una transposición tardía del Buen Pastor. Su imagen generalmente suele estar tocada con un sombrero de paja, adornado con una cinta y una guirnalda con flores, y su vestido se basa en una túnica de piel de oveja. Suele empuñar un cayado y normalmente acaricia a un cordero, aunque a veces también sostiene al

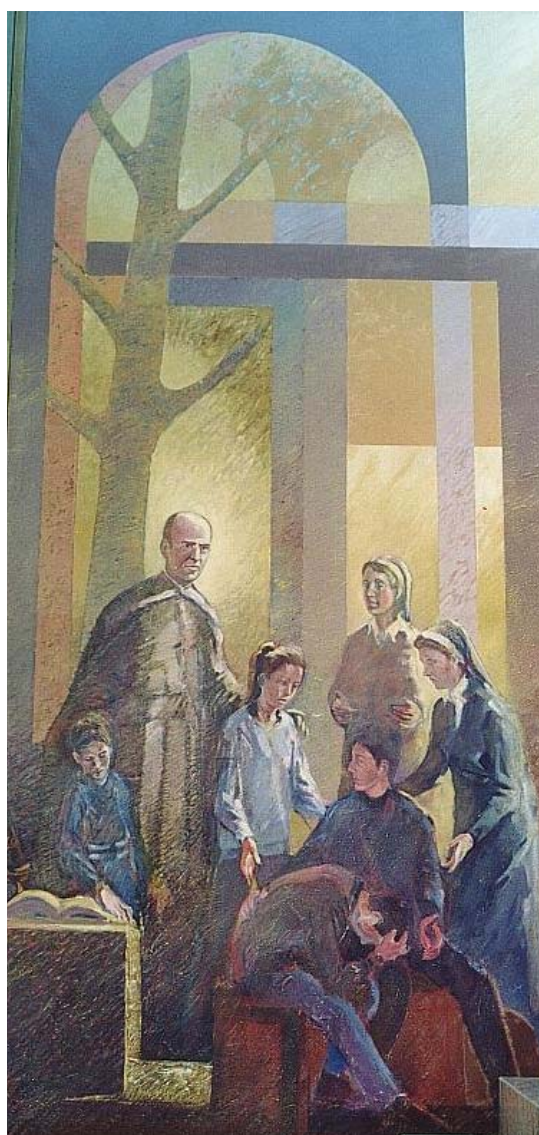


1703, a san Isidoro de Sevilla con aspecto de pastora; dicho santo divulgó esta aparición durante toda su labor evangelizadora, llegando a extenderse su devoción por toda España y América del Sur.²²²²

Burgaleta, para dar un carácter más terrenal a la escena, se ha inspirado en su esposa para realizar el rostro de la Virgen. No respeta, en general, el tipo iconográfico tradicional, aunque sí algunos elementos, como el cayado de la Virgen o el acompañamiento del Niño Jesús. Además, el conjunto está acompañado por dos jóvenes, pues la institución está exclusivamente dedicada a la enseñanza pre-universitaria. Por otro lado, la parte

Niño Jesús en brazos, el cual da de comer a un cordero.²²²⁰ Por otra parte, y con relación a estos animales, la tradición religiosa cristiana ve en las ovejas la simbolización de los apóstoles, y en los corderos o el rebaño completo, la de los fieles.²²²¹

La representación de esta Virgen gustaba mucho en los conventos de mujeres, sobre todo en las capuchinas españolas, que empezaron con su devoción a principios del siglo XVIII. La leyenda cuenta que esta Virgen tuvo una intervención milagrosa al aparecerse, en



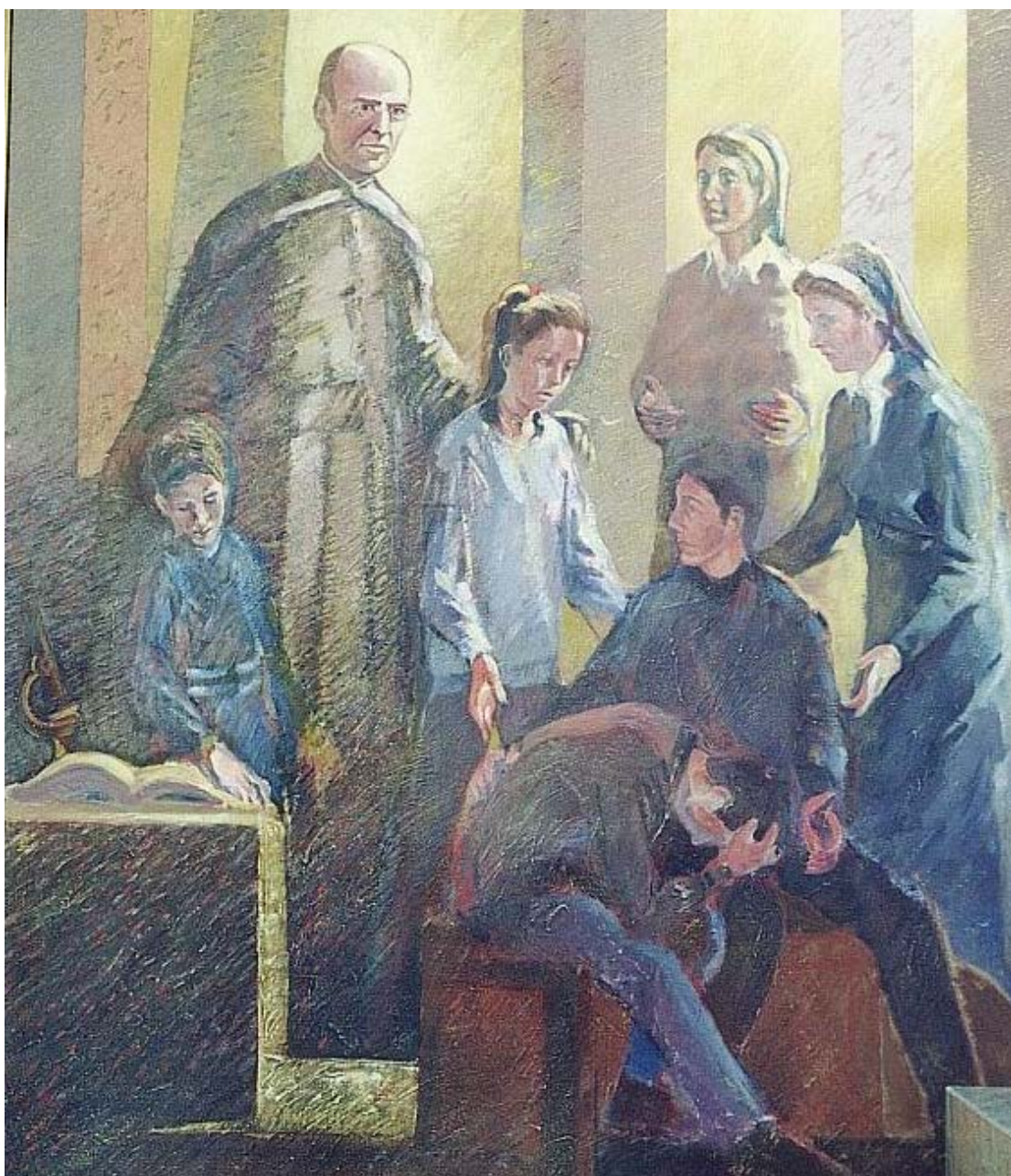
²²²⁰ Este tipo iconográfico se volvió laico durante el siglo XVIII en Francia, inspirando diversas imágenes, como la de la marquesa de Pompadour o la reina María Antonieta en el aprisco del Petit Trianon. Véase RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Op. cit., p. 133.

²²²¹ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 194 y 205.

²²²² Cfr. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía*. Op. cit., pp. 343-347.

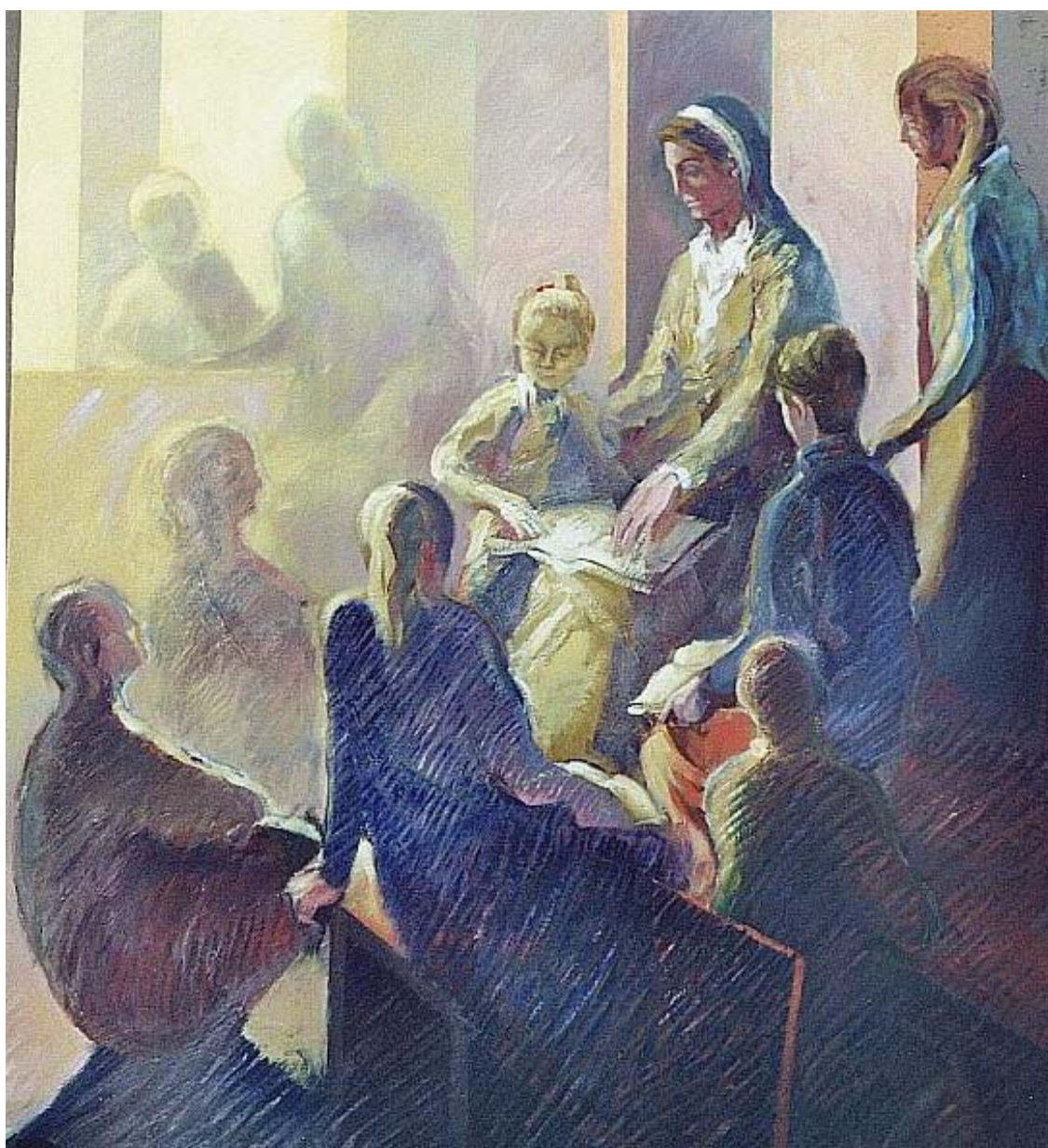
inferior de este panel ejerce una mera función decorativa, sirviendo de fondo para el sagrario que está colocado delante de la obra.

Panel Izquierdo: Esta parte del mural está ocupada por una escena donde se representa al Beato Faustino Mínguez, junto a dos religiosas, atendiendo a un grupo de jóvenes. Sobre una pequeña tarima se abre un libro junto a un microscopio, como símbolos del estudio y la enseñanza. Uno de ellos se encuentra en actitud de abatimiento y postración, probablemente debido a fracasos escolares, por lo que es consolado por sus compañeros y por los personajes antes mencionados. Se supone que Burgaleta representó a sus hijos entre los adolescentes, aunque no podemos identificarlos²²²³. Con relación al fondo, se debate entre el exterior y el interior, con árboles que se funden con estructuras geométricas.



²²²³ Esta información, junto con el retrato de la mujer del artista en el rostro de la Virgen, ha sido facilitada por una hermana de la institución.

Panel Derecho: Aquí se representa a una monja calasancia impartiendo una clase a un grupo de adolescentes informalmente distribuidos, ya sentados en bancos ya apoyados en el suelo. La estancia está iluminada por una luz dorada que proviene de un fondo incierto, aunque se intuye que es una estancia interior. La monja se encuentra sentada con un libro abierto entre sus piernas, y tiene al lado a la alumna más joven consultando alguna duda sobre la materia impartida. Otra mujer madura se encuentra tras la monja, queriendo indicar probablemente que en el instituto también imparten clases profesores y profesoras seglares.



- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

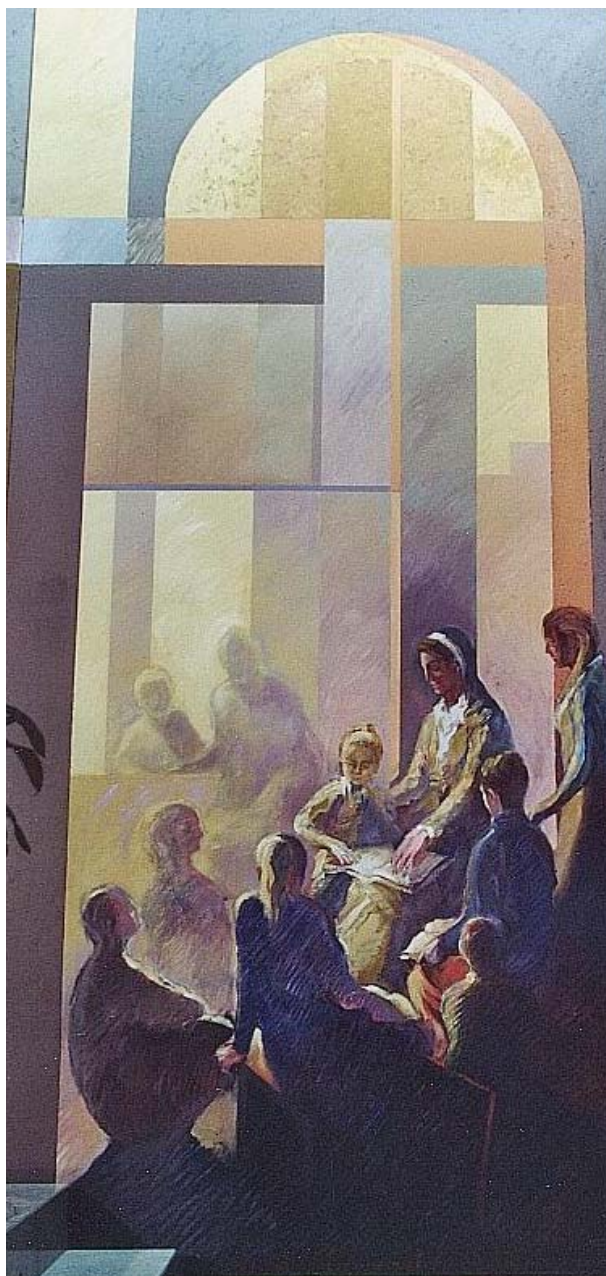
Como hemos podido comprobar, el mural se divide en tres escenas diferentes, e, independientemente, el autor también quiere plantear tres espacios conceptuales distintos: por un lado, la luz dorada que constituye el fondo de toda la obra, que representa a la Gloria de Dios y el mundo hermético; por otro, el espacio intermedio

donde se encuentran los personajes representados; por último, el autor intenta integrar el espacio del mundo cotidiano con el resto de la capilla, donde los espectadores formarían también parte de la obra. Por esta razón, con la escala de los personajes representados, algo mayor que la real, Burgaleta quiere producir una sensación de continuidad entre el mundo real y el mundo del cuadro, por lo que el propio autor nos dice al respecto:

“Se concreta así ese carácter de charnela de la obra, una especie de espacio intermedio que facilite la interconexión entre el mundo dorado de la Gloria de Dios y el mundo cotidiano donde nos encontramos”.²²²⁴

El autor ha pretendido crear, mediante un estilo figurativo, una obra que sirva para rezar y para que pueda ser contemplada. La poca definición de los rostros, y de las figuras en general, nos invita a participar en la obra con nuestra propia imaginación, por lo que los elementos que participan en la composición no se agotan en sí mismos, sino que sugieren más bien una presencia poética:

“No he pretendido realizar una copia fiel de la realidad pues, como es sabido, la obra de arte no copia la realidad sino que constituye un mundo propio a medio camino entre dos mundos. No he pretendido, por tanto, crear unos ídolos perfectamente definidos a los que poder *agarrarse*, aunque sí he pretendido crear unas obras con gran presencia”.²²²⁵



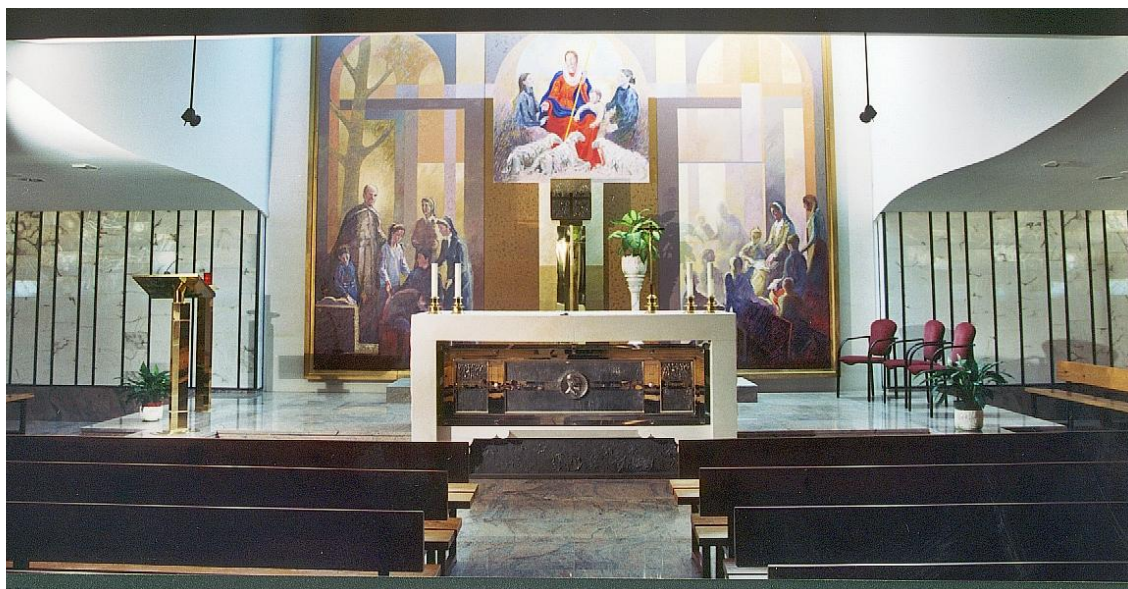
Por lo tanto, como los rasgos de los rostros no están del todo definidos, se ve necesario contemplarlos a cierta distancia y completar con la imaginación lo que a ellos les falta. Esta obra exige que el espectador invierta un tiempo delante de ella para contemplarla correctamente. Por esta razón, es dudoso que sea el tipo de obra más conveniente para colocar en un presbiterio, tras el altar, pues puede provocar al distracción de los fieles durante la celebración litúrgica, concepto contrario a las normas conciliares sobre arte sacro.

²²²⁴ BURGALETA, Pedro. *El reencuentro del arte y el cristianismo*. Op. cit., p. 69.

²²²⁵ *Ibíd.*, p. 70.

Aún así, la integración de la pintura con la arquitectura de la capilla es bastante satisfactoria, pues el hecho de unirse en el proyecto tanto el arquitecto como el pintor provoca generalmente resultados positivos en este apartado. La línea recta predomina en la estructura compositiva del mural, al igual que en la construcción arquitectónica, y todos los paneles se rematan por arcos de medio punto, que contrastan con las rectas anteriores, y que acompañan a las curvas que se ven en los remates constructivos del techo de los laterales del altar.

Sin embargo, tampoco se puede afirmar que esta obra sea una aportación vanguardista en este campo, y la figuración usada dista mucho de ser novedosa y comprometida con el arte de su tiempo. Quizás falte bastante más valentía a la hora de afrontar el tema, con una implicación mayor en la investigación artística contemporánea. Pero hay que tener en cuenta que, probablemente, el problema de este carácter conservador y poco innovador no provenga sólo del artista, sino del instituto que hace el encargo, cuyos gustos estéticos y artísticos desgraciadamente se hallan un tanto estancados en el tiempo, sin ningún interés por acercarse al arte vanguardista y moderno que nos rodea.





ONTOYA ALONSO, Carlos

Parroquia de San Juan Bautista

C/ Cuesta de la Iglesia, s/n –

CABANILLAS DE LA SIERRA

- Presbiterio, cúpula y pechinas.

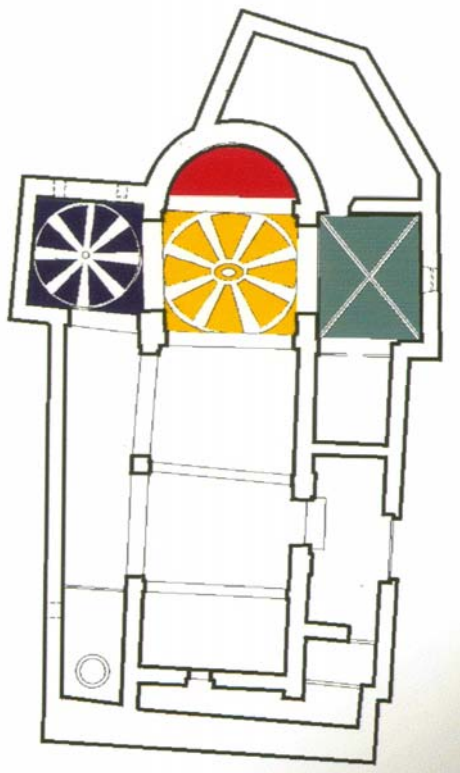
Techos de capillas laterales (1999) -



- FICHA TÉCNICA

Esta iglesia se levanta sobre un montículo que domina la mayor parte del pueblo. El edificio, con el antiguo cementerio adosado al muro oriental, ha sufrido diversas remodelaciones a lo largo de su historia, contando su última intervención durante los años 1998 y 1999, obras que afectaron a la totalidad del templo, tanto en su parte exterior como interior. Su catalogación estilística pertenece al siglo XVII, descubriendo un lenguaje plenamente barroco, fruto de la corriente arquitectónica que dominó el panorama constructivo español de esta época.

Observando el diseño de la estructura actual del edificio, se aprecia como el trazado original (posiblemente diseñado con tres naves, crucero y ábside semicircular) debió sufrir diversas transformaciones hasta alcanzar la forma definitiva que hoy contemplamos. Las dos naves que existen en la actualidad (central y lateral del lado del Evangelio) se separan por medio de pilares que sostienen arcos de medio punto. En la cabecera existen dos capillas laterales que configuran los brazos del crucero: en el brazo correspondiente al lado del Evangelio se alza una cúpula gallonada; el brazo de la Epístola aparece cubierto por una bóveda de crucería de clara tradición gótica. Sobre el centro del crucero existe igualmente una cúpula gallonada esférica sobre pechinas, elemento que simboliza el lenguaje barroco usado en el espacio interno del templo.

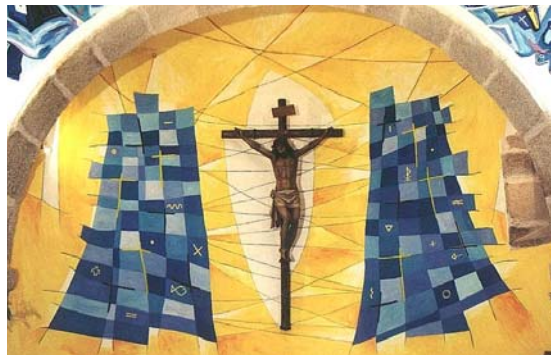


Zonas de actuación

Los murales que me encargaron fueron concebidos dentro de un gran plan de restauración tanto exterior como interior, que afectó a la totalidad del templo y a todas sus instalaciones, pues el edificio estaba muy deteriorado con numerosas humedades y grietas, debido a los movimientos de los muros y a diversas deficiencias en las cubiertas. Dichas obras de restauración fueron llevadas a cabo durante más de un año. Por otro lado, el proceso de la creación de las pinturas se alargó durante diez meses, con la elaboración de los diferentes bocetos, así como de un proyecto para su necesaria aprobación por parte del Obispado. Hay que decir que para la

creación del proyecto se contó con el punto de vista del arquitecto encargado de la restauración, con el fin de aunar criterios para la solución definitiva. La ejecución personal de las pinturas, sin ningún tipo de ayuda, se alargó durante dos meses.

CICLO PICTÓRICO COMPLETO



Presbiterio, cúpula central y pechinas



Capilla de la Inmaculada



Capilla de san Juan Bautista

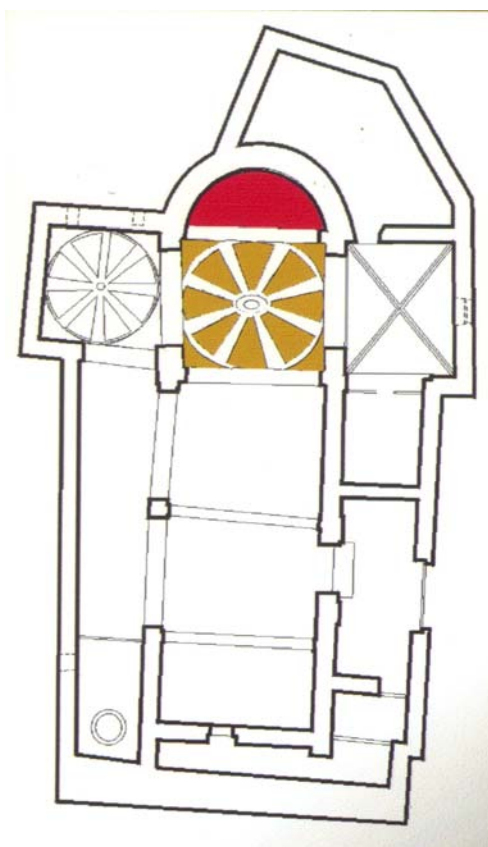
Los murales se ubican tanto en el ábside central, única pintura vertical, como en las diferentes techumbres del crucero (cúpula central con pechinas y cúpulas de las dos capillas laterales). La técnica empleada es pintura acrílica aplicada directamente sobre un muro de escayola, el cual recibió previamente una imprimación de gesso acrílico disminuido con agua; el paso de los bocetos al muro se hizo directamente con carboncillo, sin el uso de estarcidos, cuadrículas u otras técnicas clásicas, ya que el tamaño de los murales no era excesivamente grande. Debido a su reciente ejecución, la pintura se encuentra en perfecto estado de conservación.

En cuanto a la iluminación, ésta ha de ser necesariamente artificial, pues las pocas aberturas del templo hacia el exterior dejan a oscuras el interior. Para ello se dispuso de diferentes focos halógenos, colocados tanto en los laterales del arco del altar como en los arranques de las pechinas, que dotan de una buena y equilibrada iluminación al conjunto.

• DESCRIPCIÓN DE LOS MURALES

La temática de las pinturas se ha distribuido con arreglo al sitio que ocupan, distinguiendo tres lugares fundamentales: por un lado, la zona central, con el ábside, cúpula y pechinas; por otro la capilla de la Inmaculada, con su cúpula y pechinas; y, por último, la capilla de san Juan Bautista, con su bóveda. Pasemos a analizar cada mural por separado.

Ábside central, cúpula del crucero y pechinas: En este sitio se encuentran los murales centrales del templo. En primer lugar, hay que decir que la talla central que preside el centro del presbiterio tras el altar, y que representa a un Cristo crucificado, fue un elemento que ya existía antes de la intervención, y que, necesariamente y por deseo tanto del párroco como de la comisión diocesana local, había que respetar con la misma ubicación. Luego, en consecuencia, había que tratar que dicha talla quedara integrada en el conjunto pictórico, pero, al mismo tiempo, que su presencia no perjudicara en mi necesaria libertad artística, lo cual imponía un estilo moderno, que se iba a desenvolver generalmente bajo formas abstractas y simbólicas. Esto añadió al proyecto un complicado, pero a la vez interesante, obstáculo que había que solucionar de una manera convincente, para lo cual hubo que desarrollar diferentes bocetos con propuestas alternativas, más o menos arriesgadas desde el punto de vista plástico, e integradoras que ofrecieran distintos planteamientos compositivos.²²²⁶



²²²⁶ Como nos comenta Gerardo Cuadra, en numerosas intervenciones relativas al arte sacro “... nos encontramos con el problema de tener que armonizar piezas nuevas con lo recibido del pasado, problema



Estado del conjunto central (altar, pechinas y cúpula) anterior a la restauración del templo.



Estado del conjunto tras las obras de restauración, y con la intervención pictórica.

También se mantuvo en el mismo sitio la lámpara original, que parte del centro de la cúpula, pero se decidió que ésta colgara a una altura mayor para no estropear la visión general del ábside. En cuanto al sagrario, el cual se hallaba adosado al muro del presbiterio, se decidió retirarlo de dicho lugar para que ocupara un sitio más representativo en la capilla de la Inmaculada, junto a la figura de la Virgen, también trasladada a su nueva ubicación. Esta decisión, junto a la anterior, consiguen salvar por completo la visibilidad del mural central.

Sin embargo, en la parte derecha del ábside se decidió descubrir una antigua hornacina de piedra, que pertenecía a la construcción original; este elemento ocupa parte del mural, pero no molesta demasiado a la visibilidad total, pues el arco que da acceso al altar cubre este ángulo cuando la obra es contemplada desde la nave central. Por otro lado, se tuvo que tener en cuenta que tanto la balaustrada que da acceso a la zona del altar, a un nivel ligeramente superior, como la mesa de piedra que cumple la función de altar, ocupan parte de la visibilidad del muro del presbiterio; por esta razón, se decidió que el mural se cortara, en su parte inferior, justo a la altura donde dichos elementos arquitectónicos no molestan a la visibilidad total de la obra, aproximadamente a un metro del suelo, pintando una banda gris ancha que lo separa de la zona blanca del muro sin pintar. Asimismo en la parte superior, el ábside se convierte en un casquete semiesférico, hasta juntarse con el arco del altar, y aunque esta parte sólo puede ser contemplada cuando nos acercamos al altar, por taparla el arco central, hubo

interesante que exige abordarlo con decisión. Salvo algunas excepciones (...) la única solución limpia a este problema esté en utilizar con honradez el lenguaje artístico de nuestro tiempo. Con la mirada muy atenta, naturalmente, al entorno en el cual vamos a colocar la nueva obra, buscando su empaste y su integración en el conjunto por la proporción, la modulación, el material y su textura, etcétera, pero nunca con la imitación falsa de un estilo". CUADRA, Gerardo. *Problemas litúrgicos y artísticos en la reforma de los presbiterios*. Arquitectura nº 105. Madrid, 1967, p. 26.

que tenerla en cuenta en los bocetos previos a la obra, los cuales tienen sus respectivas marcas, pues la pintura debía continuar por esta parte.

En cuanto a la temática, para la zona del presbiterio se pensó en cinco propuestas diferentes, todas válidas plásticamente para una posible integración con el sitio que debían ocupar. Para la realización de dichos bocetos, se usaron lapiceros acuarelables, en una primera fase, y acrílicos, en la siguiente fase, para una mayor profundización. A continuación se detallan gráficamente dichas propuestas:



Propuesta 1



Propuesta 2

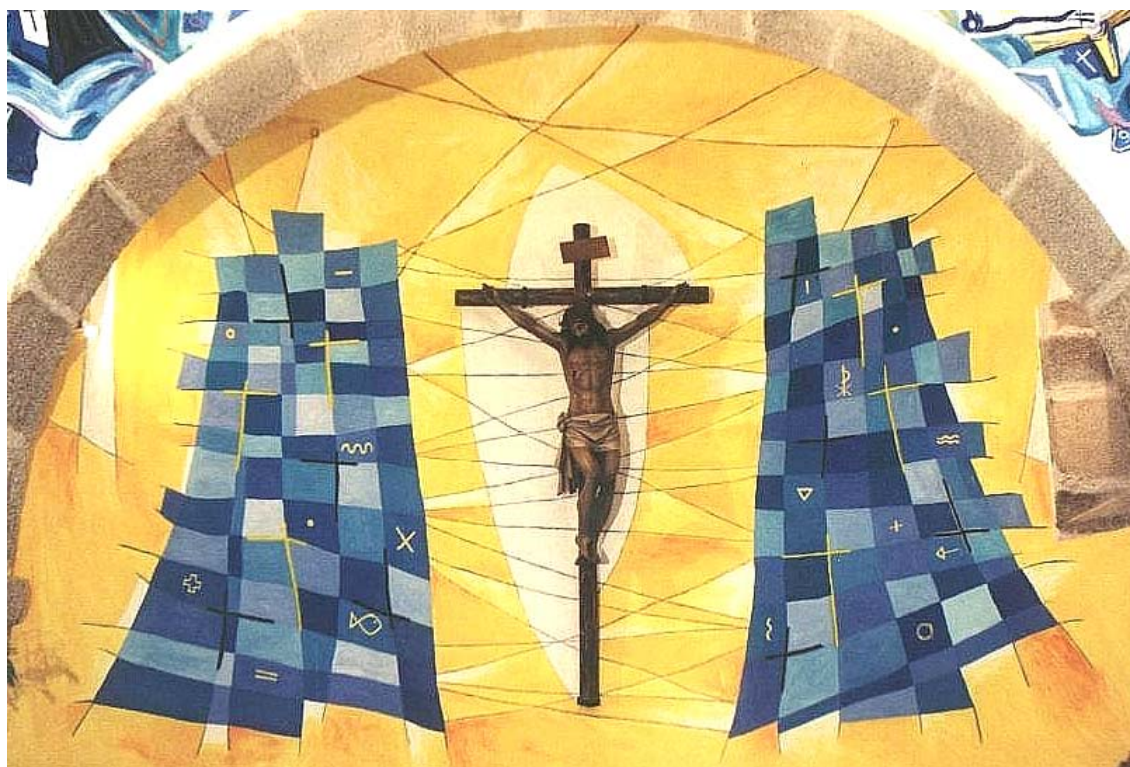


Propuesta 3



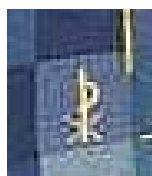
Propuesta 4

Además de estas cuatro propuestas, también se trabajó en una quinta que fue la definitiva, la cual se dividía en diferentes zonas simbólicas que pasamos a desarrollar:



Propuesta definitiva para el ábside

- a) Por un lado, nos encontramos con una amplia teselación simbólica, en tonos azules, aludiendo a la diversidad de culturas y razas que, bajo el amparo de la Iglesia católica, existen dentro del cristianismo; por decirlo de alguna manera, las distintas teselas representan a los diferentes pueblos que se unen bajo una misma creencia y un mismo Dios. El conjunto de estas teselaciones está dividido en dos tableros con la figura de Cristo en el centro, como presidiendo la cohesión entre las dos partes. Muchas de estos elementos llevan pintados algunos símbolos en amarillo, como alusión a algunos signos usados por el pueblo católico. Así, podemos encontrar el símbolo del pez, imagen usada desde muy antiguo en la iconografía cristiana con diferentes significaciones: por un lado, y dentro del rito del bautismo, aludía a la imperiosa necesidad del agua por parte del pez para su propia supervivencia, al igual que un hombre no puede vivir en cristiano si no es bautizado²²²⁷; por otro, también representa a la persona de Cristo, por lo cual aparece ya en los sellos y lámparas de las catacumbas y sarcófagos romanos²²²⁸; por último, la imagen del pez es universalmente utilizado por la Iglesia Católica como símbolo del cristiano, aludiendo a la condición de pescadores tanto de Cristo como de sus apóstoles, asumiendo así los hombres el papel de los peces al ser recogidos por el divino cebo de la Palabra²²²⁹.
- Otro símbolo que encontramos, es el Crismón, conocido y habitual monograma, formado por las letras **X** y **P** - “Chi Rho” - superpuestas, aludiendo a las primeras

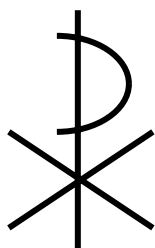


²²²⁷ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., p. 199.

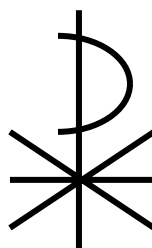
²²²⁸ Cfr. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit., p. 254.

²²²⁹ Cfr. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Op. cit., p. 270.

letras de la palabra Cristos en griego (ΧΡΙΣΤΟΣ)²²³⁰. A veces, a dicho símbolo se la añade el brazo horizontal de la cruz, variedad conocida como el “Monograma de Constantino”, imagen que en la iconografía cristiana ha dejado de utilizarse desde el siglo VI²²³¹.



Crismón

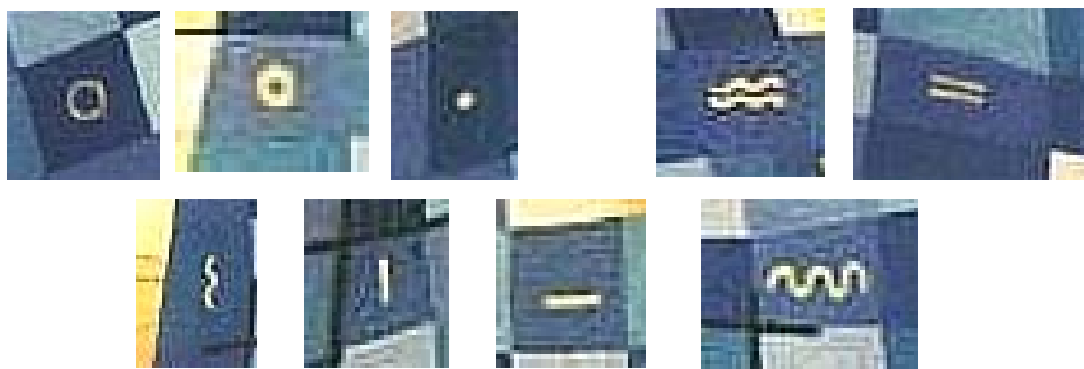


Monograma de Constantino

También nos encontramos con la representación de diversos tipos de cruces: las de forma *latina*, las más numerosas, con el brazo corto en la parte superior, y con tonos amarillos y negros se distribuyen por la totalidad de los paneles, siguiendo los lados contiguos de algunas teselas; la de hechura latina *inmissa*, con el travesaño corto en mitad del palo vertical; la llamada *decussata*, en forma de aspa; y, por último, la *griega*, con doble línea curvada. Los símbolos triangulares aluden a la Santísima Trinidad.



Los demás símbolos sugieren una representación de la cosmogonía: los círculos, rellenos o huecos, representan al *universo*; las dos líneas paralelas y horizontales, aluden al mar en calma (líneas rectas) o embravecido (líneas curvas), realzando la importancia del *agua* como símbolo de redención dentro del cristianismo; asimismo, las líneas verticales aluden al *fuego* y al *aire*, y las horizontales a la *tierra*.²²³²



²²³⁰ Cfr. BALDOCK, John. *El simbolismo cristiano*. Op. cit., p. 49.

²²³¹ Dentro de la iconografía cristiana, existían diversas variaciones del Crismón, en función de la interpretación religiosa que se le quisiera dar: por ejemplo, sobre las tumbas de los mártires aparecía una palma en lugar de la letra P, simbolizando la victoria de Cristo, y los monogramas con un triángulo en el centro representaban el Misterio de la Trinidad. Véase ASENSI, Matilde. *El último Catón*. Op. cit., pp. 36-37.

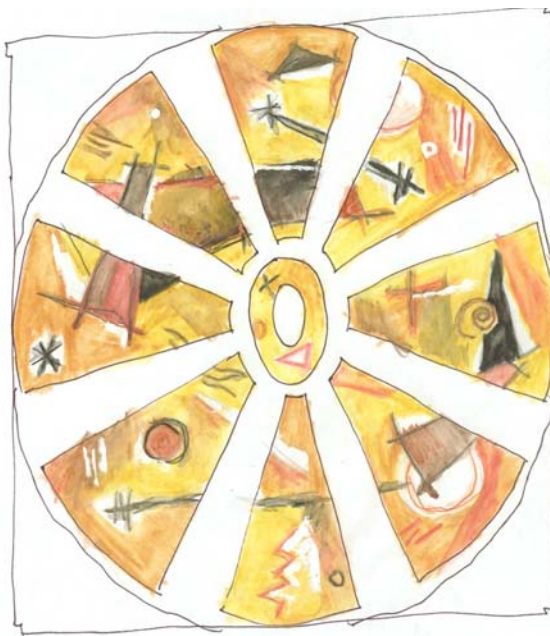
²²³² Para ampliar el estudio histórico de estos elementos iconográficos, remitirse al mural que José Luis Galicia realizó en la Catedral de la Almudena en 1999, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.

- b) Asimismo, la diversidad de los pueblos antes reflejada se representa unificada por unas alegóricos alambres tensados que “cosen” de alguna forma los dos tableros pintados, los cuales tienen su principal sujeción en la parte superior del ábside, como representación del mundo celestial.
- c) Como centro de esta unión se encuentra la talla de Cristo crucificado, al cual se le ha remarcado con una especie de almendra descentrada, resaltando su figura como elemento imprescindible en la unificación de todos los pueblos en el amor.
- d) Por último, el fondo, con diferentes matizaciones de intensos amarillos, hace alusión a la luz de Cristo, reforzando su presencia en la reunión de todo el mundo cristiano bajo la luz del bautismo.

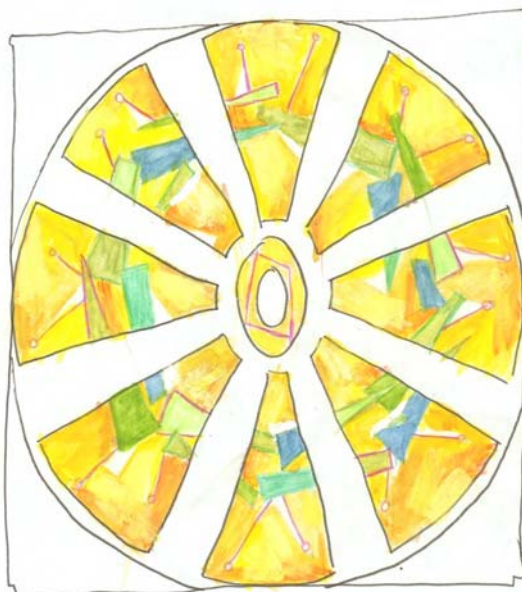
Con relación a la cúpula central, también se pensaron diferentes propuestas, relacionadas todas con los planteamientos plásticos del ábside.



Propuesta 1



Propuesta 2



Propuesta 3



Propuesta definitiva para la cúpula central

La propuesta escogida fue la que se relacionaba formalmente con el ábside seleccionado, para que el conjunto mantuviera una unidad estética. Por ello, en dicha propuesta se ha reforzado la misma simbología descrita en el ábside, pero se han cambiado las formas rectangulares de la teselación por formas triangulares, consideradas más celestiales, respetando los mismos tonos. Asimismo, también se han respetado la manera de enlazar cada forma por medio de imaginarios “cables tensados”, representación de la unificación del cristianismo. Los elementos simbólicos han desaparecido de las formas triangulares, pues éstas representan a los diferentes pueblos que ya residen al lado del Padre, en el mundo celestial. El conjunto final bien pudiera tomarse también como la representación simbólica de la corona de Cristo, elemento de unión entre los pueblos por medio del amor.

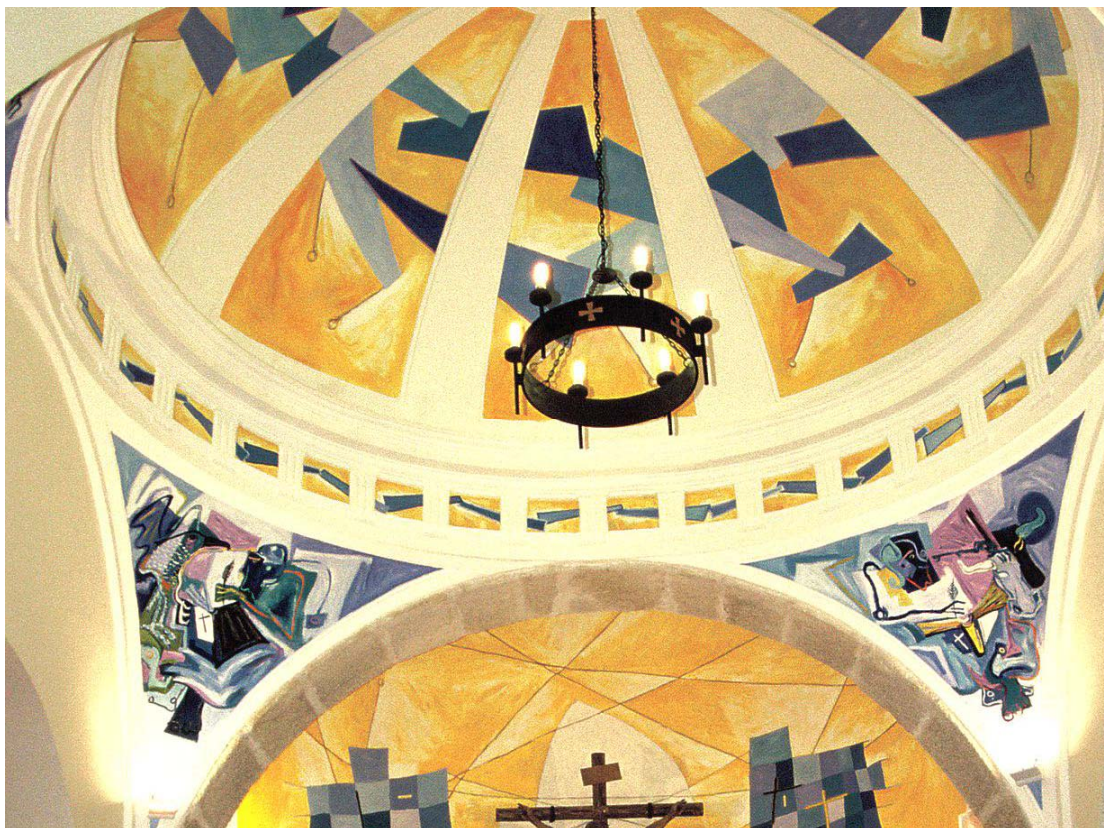
Alrededor de la base de la cúpula, se ubican un conjunto de metopas, enmarcados por triglifos, en las cuales se han representado una serie de teselas, sueltas y entrelazadas, con los mismos tonos usados tanto en el ábside como en la cúpula, reforzando así la misma idea temática de todo el conjunto.

En las cuatro pechinas que sirven de arranque a la cúpula, se encuentran representados, los cuatro evangelistas con sus diferentes símbolos personales, manera clásica de decorar estos lugares arquitectónicos en los templos como hemos podido comprobar en obras anteriores. No olvidemos que con ello se consigue resaltar el papel fundamental que tienen para el conocimiento de la vida de Cristo, siendo el templo uno de los principales lugares para la lectura y reflexión en comunidad de las Sagradas Escrituras. Todos los evangelistas representados tienen una serie de características formales que los unifica:

- 1) Los evangelistas adoptan la actitud de estar escribiendo su correspondiente evangelio, acción que se ha representado por la presencia de una pluma en sus manos que realza dicho quehacer.

- 2) Cada uno de los evangelistas apoya en sus rodillas las Sagradas Escrituras, bajo la forma de un libro en cuya portada resalta una cruz.
- 3) Por último, cada evangelista está acompañado de su correspondiente figura simbólica, destacando el diferente carácter espiritual de cada evangelio. Recordemos que esta distinción iconográfica tiene su origen en el Tetramorfos descrito en la visión de Ezequiel (1, 5-14). En dicho pasaje se narra como Dios se aparece en medio de un carro de fuego llevado por cuatro seres, los cuales se dirigen en cuatro direcciones distintas, simbología que hace alusión a cómo la Palabra de Dios es difundida en todas las direcciones. Los seres son descritos con cuatro caras cada uno: de hombre, de león, de toro y de águila. Asimismo, también se asocia cada uno de estos seres con el comienzo de cada evangelio: el evangelio de san Juan considera la Palabra como origen y fin del mundo, por lo que se asemejan las cualidades del vuelo del *águila* a dicha Palabra; san Marcos empieza su evangelio con san Juan Bautista en el desierto, por lo que se le asocia la imagen del *león* como símbolo solar; san Lucas comienza narrando el sacrificio de Zacarías, por el cual se asocia la imagen del *toro*; por último, san Mateo empieza su evangelio con la escena de la Anunciación, y por esta razón se simboliza el suceso con un *ángel* u *hombre alado*.²²³³

Hay que tener en cuenta que junto a las propuestas escogidas finalmente, se elaboraron otras con las mismas características formales, pero con diferencias en el color, con el fin de que su integración con las distintas propuestas de la cúpula y el ábside fuera la más adecuada.

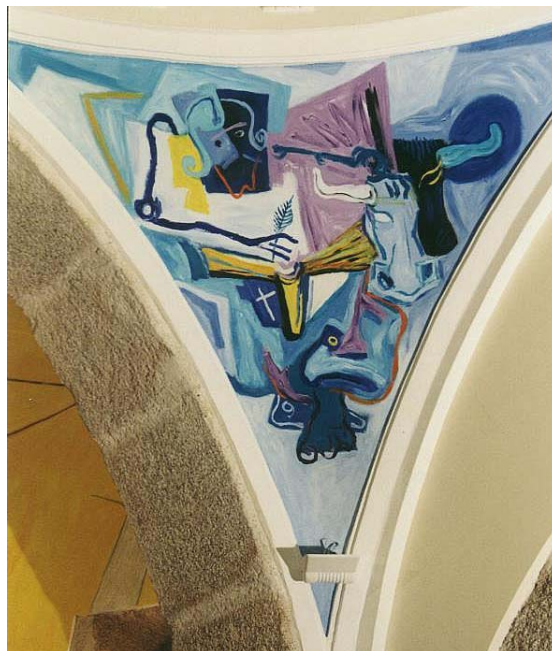


Pechinas mirando al altar

²²³³ Cfr. MORENO MONTERO, Jesús Manuel. *Simbolismo en el arte cristiano*. Bismarck. Barcelona, 1984, pp. 6-7. Para ampliar información sobre esta simbología remitirse a todos los murales de esta tesis doctoral donde aparecen los evangelistas.



San Juan (propuesta definitiva)



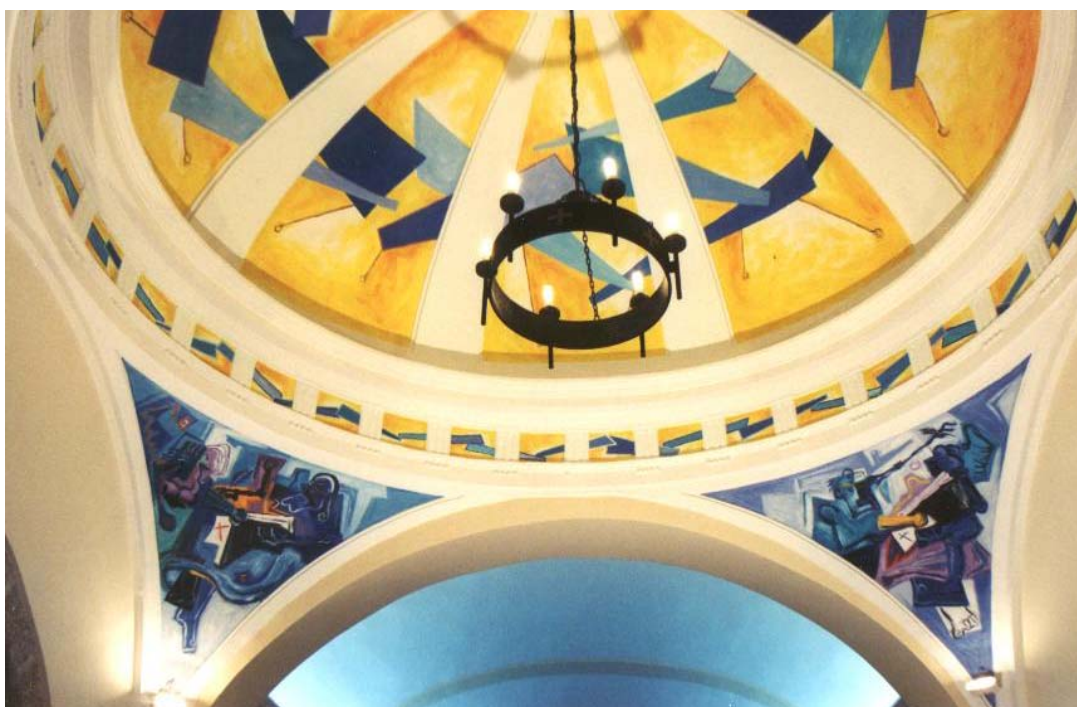
San Lucas (propuesta definitiva)



San Juan (propuesta alternativa)



San Lucas (propuesta alternativa)



Pechinas mirando a bóveda central



San Marcos (propuesta definitiva)



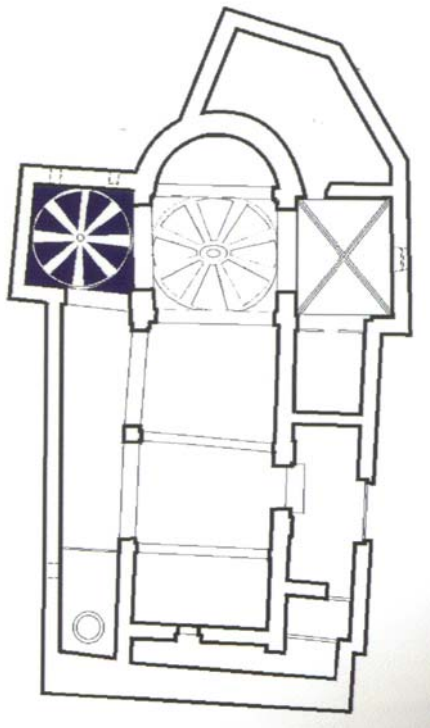
San Mateo (propuesta definitiva)



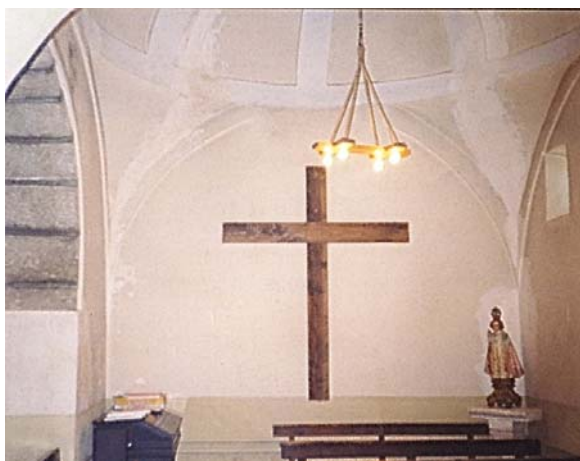
San Marcos (propuesta alternativa)



San Mateo (propuesta alternativa)



Capilla de la Inmaculada: Con motivo de las obras de restauración, y como se dijo anteriormente, la talla de la Inmaculada, la cual estaba situada junto al altar, se trasladó a esta capilla. También hay que tener en cuenta la nueva situación del sagrario en el mismo lugar, traída desde su antigua ubicación en el presbiterio, lo cual justifica en mayor grado el ornamento de dicho lugar.

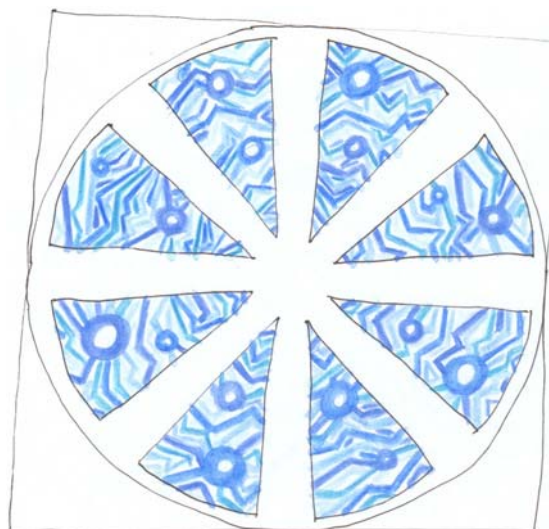


Estado anterior a la restauración

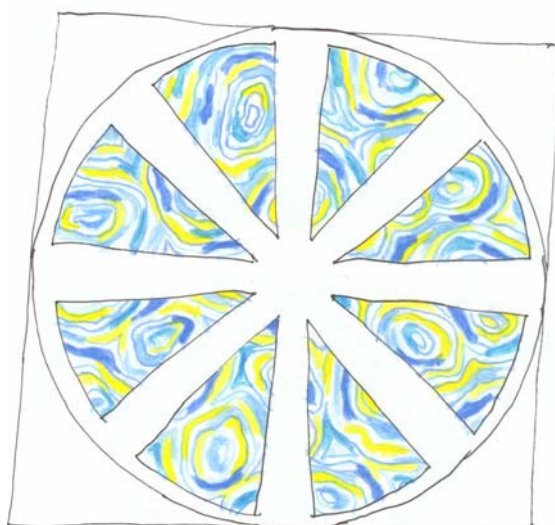


Estado actual con los murales

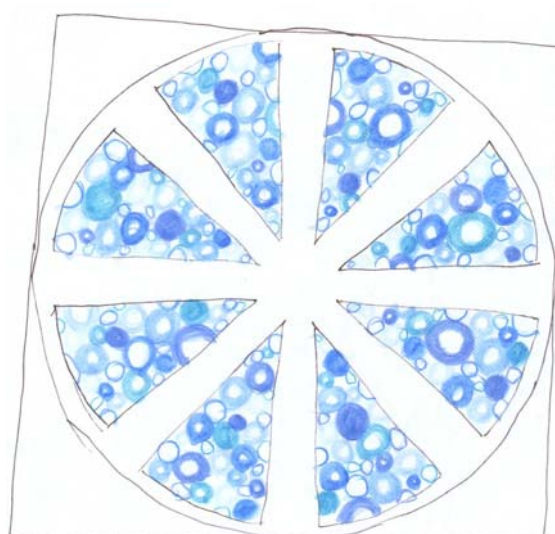
Se pensaron varias propuestas abstractas para la cúpula gallonada, optando finalmente por una composición figurativa. En dicha propuesta se representa la glorificación de la Virgen mediante un conjunto de ángeles; éstos extienden cintas de diversos colores, que parten de una representación simplificada de la corona de la Virgen pintada en el centro de la cúpula, adoptando el conjunto final una especie de palio que cubre tanto a la Inmaculada como al sagrario.



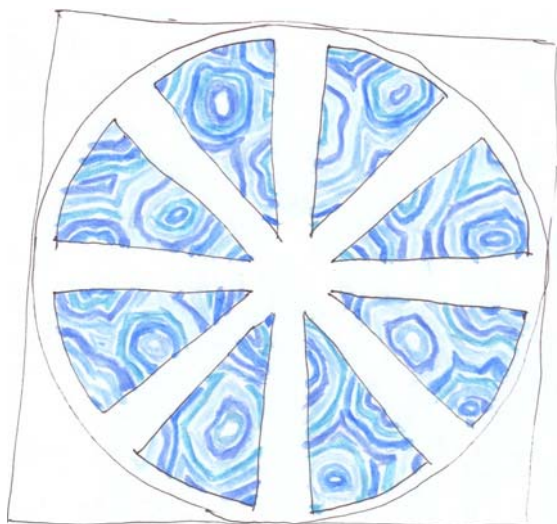
Propuesta 1



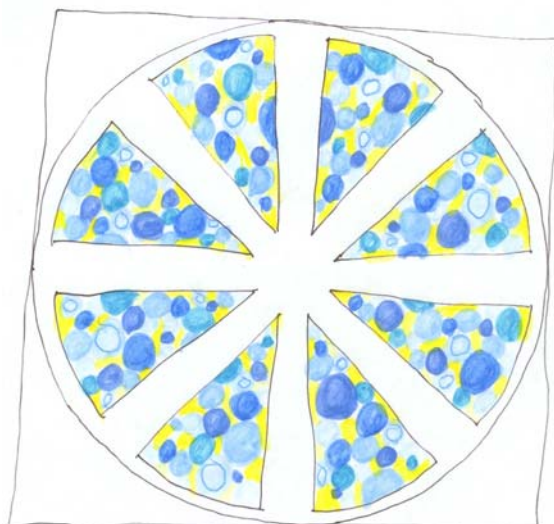
Propuesta 2



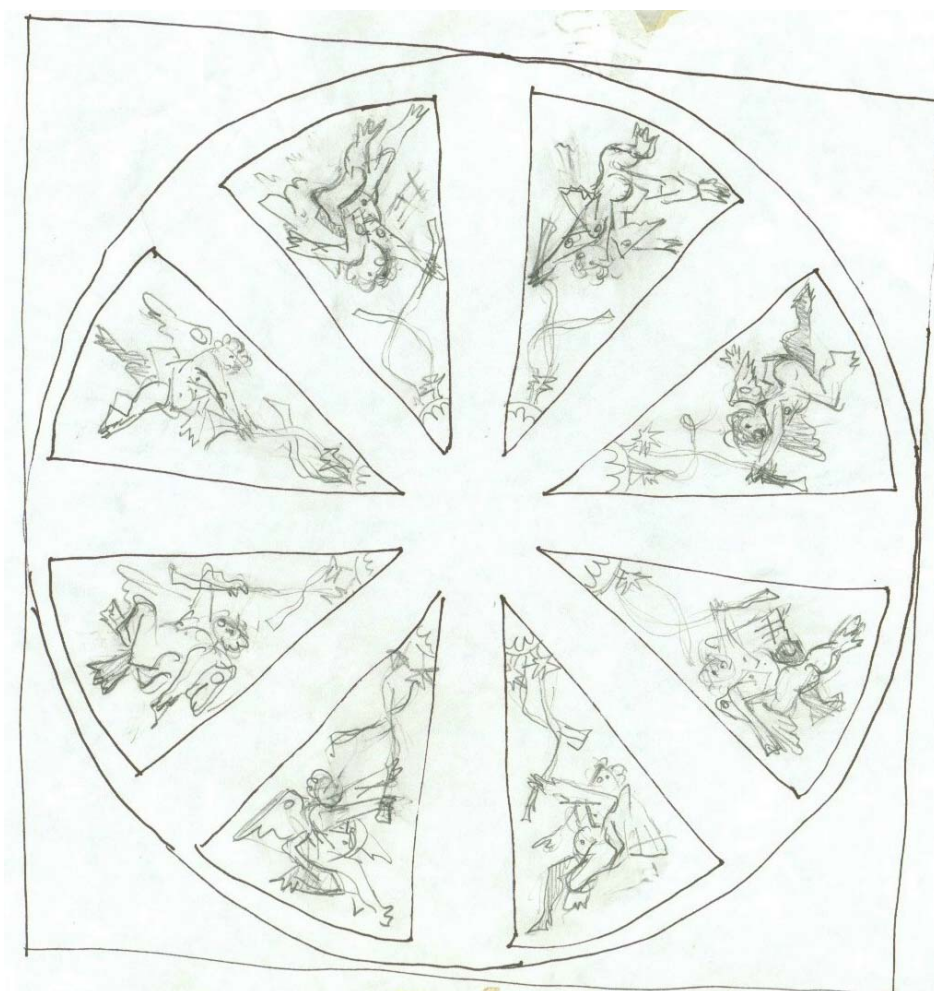
Propuesta 3



Propuesta 4



Propuesta 5

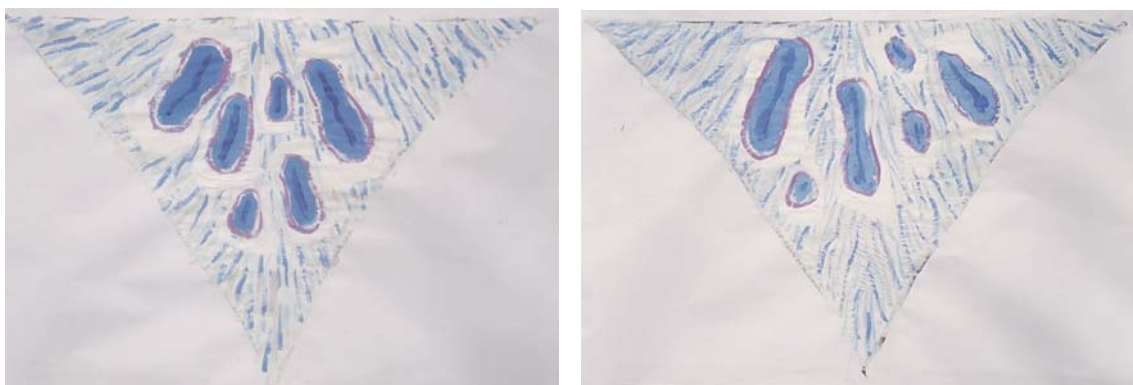


Boceto previo de la propuesta definitiva



Propuesta definitiva con pechinas

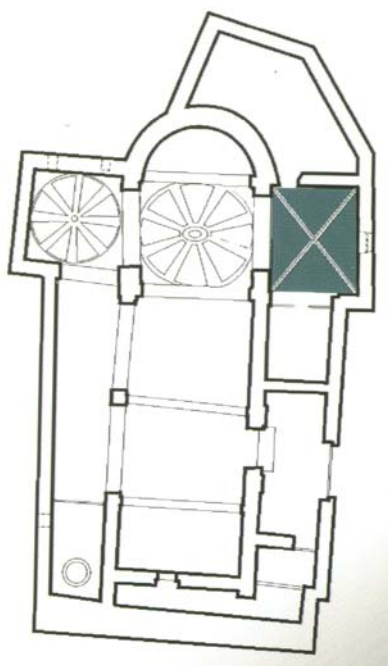
En las pechinas, donde se pensó también una propuesta alternativa abstracta además de la figurativa elegida, se han pintado cuatro ángeles que están sosteniendo la cúpula con sus brazos, aludiendo así a una bóveda celestial. En el centro de dicha cúpula se ha representado el símbolo de María Inmaculada.



Propuesta alternativa para las pechinas



Pechinas definitivas



Capilla de san Juan Bautista: Con la restauración del templo, se ha querido que esta capilla del lado de la Epístola estuviera dedicada al santo que da nombre a la parroquia, razón por la cual se ha trasladado la imagen de este personaje, la cual también ha sido restaurada sin tener anteriormente una ubicación fija, a este lugar.

Por esta razón, se ha querido representar de una manera sintetizada el agua en movimiento, elemento iconográfico fundamental en la representación de este santo, aparte del cordero y la cruz de madera, y en el sacramento del bautismo. Por ello, se pensó en diferentes propuestas con la misma idea representativa y simbólica. Asimismo, se decidió trasladar la imagen de la Virgen de Lourdes a la misma capilla, ya que su lugar de aparición guarda una íntima relación con el mismo elemento.

La representación del agua es de una gran riqueza simbólica, y ha sido incluido en ámbitos sagrados y divinos hasta convertirse en objeto de culto. Su principal traducción simbólica corresponde a la purificación, siendo también fuente de vida y resurrección, por lo que se convierte en elemento imprescindible en el bautismo. Cuando se representa el mar tiende a simbolizar la juventud, la inmortalidad y la fecundidad; en cambio, cuando se representa el agua serena y en calma simboliza la paz y el orden. Hay que señalar que, con relación a su forma plástica, en la heráldica y en la pintura románica se tendía a representar mediante ondas, como en nuestro caso, o por medio de fuentes, ríos, etc. Por último, también conviene resaltar el uso del agua bendita en los templos, cuyo rito sirve para alcanzar la gracia de la Iglesia en la oración, así como la protección contra las asechanzas diabólicas.²²³⁴

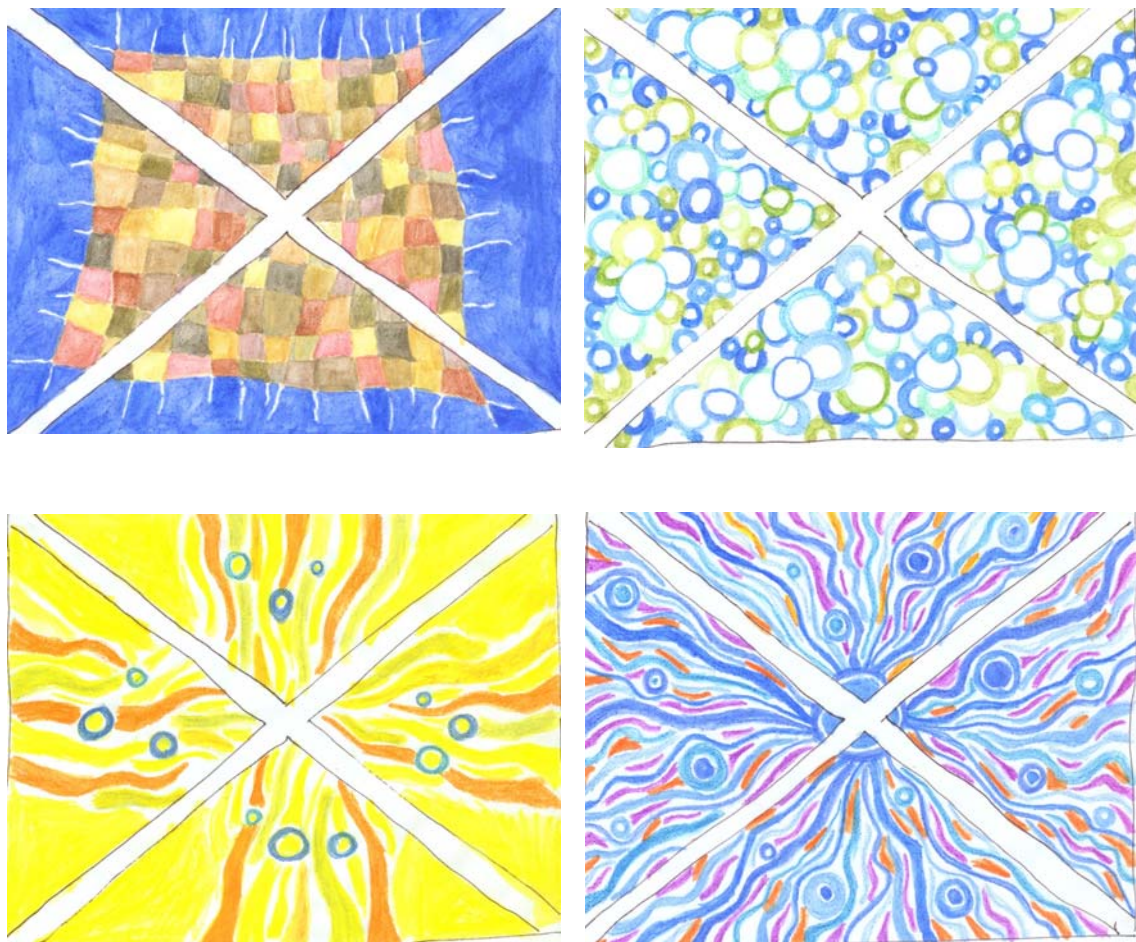


Estado anterior a la restauración



Estado actual con los murales

²²³⁴ Cfr. CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Op. cit., pp. 111-112. Para ampliar el estudio histórico de este elemento iconográfico y cosmogónico, remitirse al mural que José Luis Galicia realizó en la Catedral de la Almudena en 1999, obra analizada anteriormente en esta tesis doctoral.



Propuestas alternativas



Propuesta definitiva

- ESTUDIO PLÁSTICO Y ESTÉTICO

Como hemos podido comprobar, la temática de cada mural viene dada por sus tres diferentes ubicaciones, tanto en la parte central como en las capillas laterales. La integración de las formas plásticas escogidas con la arquitectura existente no ha sido un problema demasiado complejo, debido a diversos factores que han ayudado a obtener un resultado positivo:

- a) Por un lado, al sufrir el templo una restauración completa en su interior nos pudimos poner de acuerdo con el arquitecto para que no resaltase ninguno de los



elementos donde se iban a ubicar los murales, dejando todos estos lugares pintados totalmente de blanco para que ello no afectara a las futuras obras pictóricas.

- b) Asimismo, hay que tener en cuenta que las líneas arquitectónicas del templo no estaban demasiado marcadas, con lo que su influencia sobre los murales era muy leve.
- c) Por otro lado, con la restauración total del templo la función decorativa, tanto de la parte central de crucero como del altar y las capillas, se dejaba exclusivamente a cargo de las obras murales, no añadiendo, de acuerdo con el arquitecto, elementos que pudieran perturbar la contemplación o integración de las obras.
- d) Por último, al carecer la decoración anterior a la restauración de algún tipo de pinturas en los lugares elegidos para realizar los murales, no se echaba de menos ninguna forma ornamental que pudiera tener algún recuerdo sentimental para el pueblo. Sólo hay que tener en cuenta las imágenes exentas que, aunque de pésima calidad, había que mantener en el templo debido a motivos devocionales del pueblo²²³⁵. También se tuvo que mantener la imagen del Cristo, lo cual introdujo un punto problemático para su integración con la obra pictórica, pues era la única imagen que iba a formar parte de la obra. Como propuesta plástica que pudiera funcionar correctamente con esta imagen, se decidió que todas las soluciones para el ábside debían estar realizadas con formas abstractas, más estáticas, que no compitieran con la figuración tan evidente de la escultura, sino que la acompañaran debidamente. Además, esta última idea concuerda con el planteamiento defendido por el Concilio Vaticano II, con relación a la decoración más apropiada para las zonas cercanas al altar²²³⁶.



²²³⁵ Para ampliar sobre este problema del mantenimiento de imágenes prefabricadas de mala calidad en los templos debido a la devoción del pueblo remitirse al capítulo III de esta investigación.

²²³⁶ En concreto, este planteamiento viene resumido por el clérigo Castex al decir: "Lo ideal sería que la arquitectura y la decoración fuesen concebidas en tal forma que no dirijan la atención a ellos, sino al altar y a la acción que allí se desarrolla (...) En todo caso no se escogerán sucesos históricos, sino motivos estáticos". CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Op. cit., p. 71.

Todos los bocetos previos tuvieron que pasar por la comisión de patrimonio del arzobispado de Madrid para su pertinente aprobación. El entonces vicario episcopal encargado de la parroquia, don José María Bravo, envió su elección definitiva, con una serie de anotaciones que demuestran el interés de la Iglesia por la finalidad catequética de una obra sacra, intentando que se eliminen todos los detalles que puedan confundir al pueblo en este fin (a continuación se expone una copia de la carta enviada por dicha autoridad eclesiástica). Después de la autorización del vicario, se reunió la comisión parroquial del pueblo para confirmar su elección, y permitir el comienzo de las obras con la aprobación de un presupuesto aproximado que cubriera los gastos del material.

ABSIDE :

Propuesta 1 : menos oscuras las líneas negras
- atenuar el uso de las franjas verticales

PECHINAS Y CUPULA CENTRAL

Propuesta 1 con variante B : con figuras más claras e identificables

PECHINAS Y CUPULA CAPILLA NORTE

Propuesta 1 : con figuras (ángeles) más angélicos (no tan "carnales"), que no parezcan trasgos, o "demonios".

CUPULA CAPILLA SUR

Propuesta 4 : con arcos más desvaídos..

José M^o Bravo



Vicario Episcopal

Note : Que las figuras (ángeles, evangelistas, etc.) ayuden a la gente, que no la confundan, ni le incomoden. Que sean catequéticas. Que ayuden a la piedad y la devoción.

Por otra parte, la totalidad del proyecto de las pinturas del templo incluyen la realización de los murales de la bóveda de la nave central, cuya ejecución está pensada llevar a cabo durante los años 2006-2007.



Vista de la bóveda central desde el coro trasero



Vista de la bóveda central desde el altar

Por último, resaltar el sentido “retiniano,” como es definido por Arnheim, que se ha querido dar a estos murales, ya que las composiciones y los motivos representados son independientes del espacio que ocupan, a diferencia de la “orientación ambiental” donde lo representado es una prolongación del espacio físico de la estancia.²²³⁷



²²³⁷ Cfr. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 1979, p. 47.



V

CONCLUSIONES

V

CONCLUSIONES

Tras haber repasado la historia del arte sacro madrileño durante el último siglo, vemos que cada periodo en que hemos dividido nuestra investigación ha tenido sus propias características y repercusiones. Si nos fijamos en el primer tramo, que abarca desde el principio de siglo hasta la posguerra española, nos damos cuenta de que el arte sacro apenas progresó, sobre todo si atendemos a los primeros treinta años. Es curioso observar cómo hasta la guerra civil nos encontramos sólo con cuatro murales religiosos en todo el panorama artístico madrileño, teniendo en cuenta, además, que dichas obras no se separan mucho de los cánones seguidos en el siglo XIX. Las primeras vanguardias, todavía nacies, no tenían interés para la Iglesia y, por lo tanto, no se realizaba ninguna obra sacra de cierta envergadura artística que asumiera aspectos renovadores, pues tampoco se sentía necesidad alguna de reformar nada, y mucho menos el arte sagrado, ya que todavía no se asumía que el éxito de su finalidad litúrgica debía residir en la calidad y en su relación con la modernidad artística. Por esta razón, nos encontramos con algunas obras de pésima calidad, todas ellas más propias de tiempos pasados que de la época en la que se crearon, y sin ninguna preocupación por fijarse en los movimientos artísticos modernos del momento.

En el segundo periodo, que comprende los años 50 y la mitad de los 60, el progreso de la mentalidad eclesial y la nueva visión respecto a su labor, basada en la necesidad de una profunda reforma en muchos aspectos de las actividades que desarrollaba la Iglesia, hizo que el arte sacro comenzara a salir del letargo decadente en que había caído. La preocupación por crear un arte religioso innovador, actual y de calidad era patente, y de esta manera comenzaron a surgir diferentes propuestas artísticas que traían nuevos aires. Empiezan a aparecer murales que emplean estilos actuales, y la mayoría de las obras son fieles, en mayor o menor medida, al progreso artístico de su época. Además, algunos integrantes del clero empiezan a darse cuenta de que un arte sacro de calidad necesita estar ejecutado por artistas vanguardistas de prestigio, por lo que en esta época nos encontramos con murales de Lara, Valdivieso, Clavo, Farreras, Blasco o Vaquero Turcios.

Pero no todo lo que se hizo en este periodo tiene este mismo carácter, pues ni mucho menos la Iglesia española, en connivencia con el régimen en el poder, demostró una apertura clara y total. Además, se podría decir que la situación política y social de los artistas verdaderamente comprometidos con su arte se mantenían en una postura ideológica muy lejana a la que mantenía la Iglesia, más cercana al estado gobernante de la época. Para estos artistas, la imagen que mantenía dicha institución religiosa era claramente retrógrada, pero para otros, más cercanos al pensamiento del régimen y con una posición artística generalmente alejada de las vanguardias, no tanto. Por todo esto, hay que tener en cuenta que en este trabajo se han estudiado tanto las obras que han demostrado algún interés artístico en progresión, como el resto, obras en general un tanto retrasadas en su momento artístico y muy cercanas al gusto oficial que imperaba en esa época, en la cual se miraba a nuestro glorioso pasado como la referencia más conveniente para todo tipo de representaciones. Así, nos encontramos con un fresco de Jacinto Alcántara en el santuario de Santa Gema, del año 53, representando una Ascensión del Señor que nos recuerda a las obras que pintó El Greco con la misma temática; también nos encontramos con dos obras en los años 60 del boliviano Arturo Reque Meruvia donde se representan diversas exaltaciones celestiales de santos, como

San Juan de la Cruz o San Francisco de Asís, y planteadas, tanto en su aspecto compositivo como en el formal, de una manera muy clásica y académica, asumiendo recursos técnicos que recuerdan a los murales de Sert, pintor de la etapa anterior, al usar el procedimiento de veladuras terrosas sobre fondos dorados; esta misma técnica la emplea Carlos Sáenz de Tejada, pintor e ilustrador cercano al régimen, en los años 50 en el ábside de la capilla del colegio Jesús y María, al representar una escena del Sagrado Corazón bajo una realización formal que también nos recuerda tiempos pasados; de la misma forma, Enrique Segura, pintó en los mismos años los techos de la capilla mortuoria de los Duques de Medinaceli, bajo una concepción más cercana al siglo XIX que al momento de su realización.

Por último, si repasamos las obras del tercer periodo estudiado, vemos que representa un pobre bagaje para las ilusiones que se tenían puestas tras el Vaticano II. Este Concilio se preocupó en poner, entre otras muchas cosas, un poco de orden en la liturgia, y que se evangelizara con un lenguaje más adecuado a los tiempos modernos, en un intento de reconciliación con el mundo profano, inmerso en una gran secularización que iba aumentando desde el siglo XIX. Pero parece ser que, desde la perspectiva actual, no se ha conseguido demasiado, pues en muchos casos priman otros aspectos en el proyecto de una obra sacra que su propia calidad artística. Así pues, otra de las conclusiones evidentes a la que llegamos es que el arte sacro sigue en crisis, y olvidado por la mayoría de los artistas de nuestro país. Las causas de que este profundo problema son variadas, pero una cosa queda clara: en este periodo, sobre todo a partir del comienzo de la democracia, la Iglesia española pierde el carácter de referencia política y cultural de la sociedad. Este carácter se recuperó algo, de un modo un tanto engañoso, durante los años posteriores a la guerra, cuando la Iglesia estaba junto al poder en el desarrollo de lo que se ha venido llamando el nacional-catolicismo, pero ha desaparecido en los últimos treinta años, sobre todo tras la disolución del régimen. Con este panorama, intentaremos resumir las diferentes conclusiones ante los problemas que existen en la actualidad para una reconciliación positiva entre arte e Iglesia.

Por un lado, el arte de vanguardia del siglo XX se ha venido caracterizando por su libertad funcional, es decir, por no querer tener una finalidad “útil”, ni acaso de decoración o ambientación, postura con la que se pretende ahondar más en el carácter espiritual y trascendente de la obra. Cuantas veces aparece, ante cuadros sumamente comerciales, la expresión de que dichas obras son de “tiendas de muebles”, refiriéndonos a pinturas que tienen una exclusiva finalidad decorativa “a priori”, es decir, se han creado en un principio sólo para ejercer esa función, con la cual estaremos o no de acuerdo, pero que se aleja bastante del principio conceptual de una obra de arte actual. Gran cantidad de los movimientos artísticos nacidos en el siglo XX no se fijan en un destinatario único, sino que se plantean desde una óptica muy personal del artista, visión que luego puede ser compartida o no por la sociedad. Digamos que el sentido de una obra de arte no reside en su posible funcionalidad.

Este hecho es otro de los problemas para que apenas exista un casamiento entre el arte contemporáneo y la Iglesia. El arte sacro demanda, como hemos visto, unas determinadas funciones litúrgicas que toda obra debe cumplir, pues su contemplación no debe detenerse en sí misma, sino que debe servir como camino hacia Dios, y esta obligación puede recortar al artista en su libertad, tal como se entiende ésta actualmente. Si observamos el recorrido de la funcionalidad del arte en la historia, vemos que a los artistas les ha costado demasiado conseguir esa libertad a la que nos referimos anteriormente, pues prácticamente hasta el siglo XIX el arte solía tener siempre una finalidad representativa del grupo de mecenas que sostenían y mantenían dicho arte. Por

esto se puede entender que, en pleno siglo XX, a los artistas les cueste mucho renunciar a su individualidad para entregar su arte a una determinada misión, aunque ésta sea divina. Para las obras que debían asumir esa funcionalidad “a priori”, nació, en el transcurso del último siglo, una rama artística que se denominó diseño, campo amplísimo que tiene sus propias particularidades y características, y que ha llegado a imponerse en las escuelas de arte como una especialidad más, sumándose a las disciplinas clásicas como la pintura, la escultura, el grabado, etc.

Además se suma el hecho de que el arte sacro debe dirigirse y ser la expresión a la vez de una comunidad determinada, lo cual hay que tener en cuenta a la hora de crear la obra, hecho que choca la mayoría de las veces contra el funcionamiento creativo actual del arte. El artista contemporáneo no se preocupa demasiado por si su obra es entendida por el público, y no está acostumbrado a cambiar su manera de hacer para que la gente comprenda su obra al contemplarla, pues generalmente se suele trabajar de una forma muy privada; se podría decir que el arte vanguardista, en general, nunca ha sido un arte de masas, ni tampoco demasiado popular. Además, cada artista emplea su propio lenguaje para expresarse, y es complicado que una comunidad poco preparada, tanto por parte de los religiosos como de los fieles, acepte todas estas diferentes formas artísticas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que también existen corrientes estéticas que plantean cómo el artista no debe limitarse sólo a expresar sus sentimientos individuales, sino que no debe perder la capacidad para representar a la humanidad de la que forma parte, con la evidencia de la presencia de su tiempo histórico y la necesidad de un carácter trascendente. Si esto no es así, según las mismas corrientes artísticas, se corre el riesgo de caer en representaciones de un arte muerto, sin ubicación ni del espacio ni del tiempo donde se desarrollan; en este concepto se basa la estética de la cultura de masas. El problema reside en que los artistas no están interesados en expresar los sentimientos de un mundo católico que, en muchos casos, ellos mismos no sienten ni experimentan, ocurriendo lo mismo con gran parte de la sociedad que les rodea; la dificultad se aloja entonces en el poco conocimiento que el mundo artístico tiene de la doctrina católica, y no solo me refiero a un conocimiento intelectual, sino vital, punto donde aparece la polémica en cuanto a la conveniencia o no de la vivencia de los misterios cristianos por parte de los artistas que se enfrentan a una obra sacra.

Aunque también hay que tener en cuenta que en esta relación artista-comunidad hay que fijarse en el sentido contrario, es decir, que para que pueda existir un arte sacro de calidad los fieles deben desear un arte nuevo, y estar abiertos con confianza a las nuevas corrientes artísticas de su época. Por esta razón también habría que preguntarse si la comunidad cristiana, y no sólo la Iglesia como institución, quiere realmente que en sus templos exista un arte novedoso y de vanguardia, para que se pueda llegar a sentir como algo cercano y, a la vez, trascendente.

Por otra parte, hay que decir que si además tratamos de pintura mural, es necesario plantearse varios factores implícitos en tales realizaciones: por un lado, tenemos la necesaria colaboración con otros artistas que trabajen en el mismo templo y, sobre todo, con los arquitectos, tanto por su ubicación como por la obligada integración de la obra con su entorno; por otro lado, el aspecto social de este tipo de realizaciones es mucho más evidente que en otras actuaciones artísticas, pues en estas obras si hay que pensar en el público que va a contemplar la obra antes de crearla, al haber nacido con el fin de no ser movida del sitio donde se creó. Parece como si, de alguna manera, la obra, por el simple hecho de ser mural, formara parte del templo con mayor fuerza, pues pertenece a la “piel” del edificio. Pero, por desgracia, la actividad mural, que como hemos visto había renacido en nuestro país en los años 50 y 60, empezó a decaer a partir de los 70

hasta nuestros días. Este problema se suma al anterior, en la falta de obras murales sacras en los últimos treinta años del siglo que nos precede. Es posible que otra de las causas que ha hecho desaparecer la pintura mural podría basarse en la preferencia, sobre todo desde el Concilio, por los templos muy poco recargados, sustituyendo los muros pintados por paramentos con vidrieras, contando con el elemento del color de una manera más etérea. Esta práctica se comenzó a realizar en los años 60, y de hecho muchos de los diseñadores de tales vidrieras fueron pintores, actuación que se sigue produciendo hoy en día.

También hay que hablar de la falta de una apertura total de la Iglesia, que parece que ha perdido ese espíritu renovador del Concilio Vaticano II. Pienso que quizás, según estaban las cosas en materia de arte sacro, las normas que entonces se dictaron fueron poco valientes, y se debieron adoptar medidas más comprometidas con la modernidad. La falta de una aceptación real del arte contemporáneo tal como existe en cada momento, y al que todavía muchos miembros eclesiásticos veían y ven con desconfianza, ha sido otra de las principales dificultades en la relación entre el arte y la Iglesia. Si realmente se hubieran abierto las puertas de los templos a las creaciones contemporáneas de la época, hoy en día comprobaríamos que la evolución del arte sacro habría alcanzado cotas de calidad mayores y de más actualidad.

Por poner un ejemplo, se ha discutido mucho, como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, de la necesidad que tiene el arte sacro en representar a lo inefable, cuestión que, por otro lado, ya fue tratada en parte por el arte conceptual como representación de un hecho trascendente. Además, si tenemos en cuenta que una de las principales cualidades que debe tener el arte sacro en los templos, según la Iglesia, debe ser su ayuda a la celebración litúrgica, pues nada mejor que usar un arte activo, en movimiento real, implicando a todos los participantes en la celebración religiosa. Así pues, si la apuesta por conseguir un arte sacro actual se hubiera hecho con valentía, hoy deberíamos estar hablando de cómo algún tipo de arte conceptual se podría haber introducido en los templos; representar la celebración litúrgica mediante una especie de “happening” o “performance”, arte en donde, como nos recordaba Plazaola, se percibe el acontecer y devenir de la acción, para que toda la comunidad que se reúne los domingos en el templo participara activamente, sería una actividad ciertamente positiva, y que representaría una clara evolución en la manera de entender el nuevo arte sacro desde una perspectiva artística actual, pues gran parte del arte de hoy no quiere públicos pasivos.

Ni que decir tiene que tampoco se suelen emplear en los templos los avances tecnológicos que se han producido en el terreno de la imagen y del arte; el sacerdote podría contar en la celebración de su misa con el uso de la fotografía, ya sea mediante diapositivas o el ordenador, y del vídeo, medios artísticos que han tenido una profunda evolución en el último siglo, combinando e integrando la imagen con sus alocuciones, para de esta manera comunicar de una forma más actual el mensaje divino, manera de actuar que, estoy seguro, agradecerían muchos de los feligreses que hoy en día acuden con cierto aburrimiento a su templo. Por ejemplo, hoy en día se hace patente el éxito de medios como el televisivo para concentrar la atención, preocupación e ilusión de grandes masas de población, con determinados programas. Pero hay que lamentar la manera en que se oficia la misa hoy en día, formas rutinarias que se repiten semana tras semana, cayendo en una gran monotonía generalizada, sin contar con la opinión o colaboración de artistas y entendidos en las diferentes formas de expresarse y comunicarse con la sociedad actual. Hasta que la Iglesia no mire de esta forma las posibilidades tan valiosas que puede aportar al arte moderno a la liturgia, con una mente

libre de prejuicios y con una fuerte determinación renovadora, el arte siempre estará en un lado muy distinto a las preocupaciones eclesiales, y no será posible alcanzar un verdadero arte sacro de calidad que llegue a emocionar.

Pero nos encontramos con el grave problema, ya comentado en el trabajo, de la poca preparación artística de los párrocos y sacerdotes que se encargan de las diferentes parroquias. En general esta preparación es actualmente mejor que hace cuarenta años, pero todavía falta mucho por hacer en el terreno de las artes plásticas, pues es fácil encontrarse con clérigos cuyo problema no reside sólo en la poca capacidad para comprender y aceptar el arte contemporáneo, sino en que apenas lo conocen. Además ese carácter aperturista, basado en la búsqueda de colaboración con gente preparada, no es una de las virtudes que destaque en la generalidad de la curia. Bien es verdad que allí donde esto no es así, sino que el párroco o abad tienen una sólida formación artística o, por lo menos, una cierta confianza por el valor positivo que puede aportar una obra contemporánea en el arte sacro, se realizan actualmente obras de calidad, pero esto, desgraciadamente, suele ser hoy en día una excepción en nuestro país. Por lo tanto, la primera que tiene que aceptar el arte de vanguardia es la Iglesia, pues cuando le interesa impone con su autoridad la defensa de diferentes normas y dogmas sin tener en cuenta el parecer o la comprensión del pueblo. Con el mismo ímpetu debería colaborar en llenar sus templos de arte contemporáneo, pero para ello hace falta primero, no lo olvidemos, que la comunidad eclesial acepte este arte antes que el pueblo. No vale la excusa de que el pueblo no entiende ni comprende dicho arte, cuando la realidad podría ser que los primeros que no lo aceptan son los propios miembros del clero. Por esto, la Iglesia se convierte en la principal culpable de la mala educación artística del pueblo, en materia de arte sacro, por haber permitido una degradación escandalosa del arte en sus templos a causa, entre otras cosas, de la pésima preparación de sus integrantes.

Por último, si nos referimos a la entrada de la abstracción en el arte sacro madrileño, en relación con el arte sacro europeo, y a la variedad del arte profano nacional en estos últimos cuarenta años, se puede decir que ha existido una contribución muy pobre en cuanto a pintura mural se refiere, pues su mayor incidencia se ha basado en la realización de vidrieras. Si nos fijamos en la relación de todas las pinturas estudiadas en esta tesis nos damos cuenta de que sólo tres templos poseen pinturas murales de este estilo. El primer ejemplo se realizó en la Catedral de la Almudena y, como hemos estudiado, recrea un ciclo decorativo, con alusiones a la festividad del Domingo de Ramos y a las cosmogonías como representación celestial del Señor, pero la profundidad y trascendencia de su mensaje se nos queda un tanto corto. Esta obra se limita, sobre todo en las techumbres de la nave central y el crucero, a ser una decoración de la estancia que ocupa, y creo que no llega a alcanzar dos premisas fundamentales en toda obra sacra: por un lado, no pone en situación de contemplación meditativa al espectador que entra en el templo, pues una de sus funciones debería ser la de imbuir al feligrés en un ambiente propicio a la oración, haciéndole sentir de alguna manera que su plegaria se va a dirigir a un ser divino y celestial que le acoge en su seno; por otro, la obra no está perfectamente integrada con su entorno arquitectónico, y la sensación que se produce al contemplar los murales es que éstos tienen una función conceptual y artística diferente al templo donde se ubican. De todas formas el conjunto pictórico del templo ha quedado un tanto destruido y desdibujado con la última contribución mural realizada por Kiko Argüello, obras realizadas durante el año 2004 y que, debido a su pésima calidad, han creado una gran polémica tanto en el mundo artístico como eclesial.

La segunda obra corresponde a Vaquero Turcios, y en ella nos damos cuenta de que su nivel de compromiso, tanto artístico como litúrgico, con el entorno a recrear es

mucho mayor. En su baptisterio Vaquero logra expresar un sentido claro de trascendencia, y con su obra nos introduce en un ámbito superior, transportándonos a un estado de irrealidad que nos ayuda a meditar y a celebrar el acto que es propio en este lugar: el bautismo de un nuevo miembro de la comunidad cristiana. Toda su obra está plenamente integrada con el habitáculo que ocupa, incluso al entrar en dicho lugar se llega a perder la noción de situación física que ocurre cuando ingresamos en una estancia normal, pues toda la pintura nos envuelve por completo y nos metemos “dentro” de la obra, sintiéndonos parte del mural, lo cual hace que nuestras sensaciones trasciendan con la propia pintura; el artista consigue serenar el sentimiento, no exaltarlo, y prepararlo para una contemplación reflexiva. Por último, hay que decir que esta obra está muy cercana a la de algunas instalaciones actuales, forma plástica muy usada hoy en día por diversos artistas para presentarnos su trabajo.

La última aportación abstracta ha sido realizada por mi persona en una iglesia de la sierra madrileña. En ella he tratado, siendo fiel a mi estilo pictórico, de integrar la arquitectura clásica del templo con unas formas artísticas modernas, todo bajo un fuerte carácter simbólico que pudiera representar el sentir cristiano de la comunidad a la que pertenece el edificio.

Así pues, si tenemos en cuenta que estas son las tres únicas obras abstractas que se han realizado en las iglesias madrileñas en el siglo XX, vemos que es un panorama bastante decepcionante, sobre todo si atendemos a los ánimos que se intentaron infundir a partir del Concilio Vaticano II para que el arte profano actual se viera reflejado con una mayor intensidad en el arte sacro. Quizás el problema resida en que la Iglesia, a pesar de los numerosos debates teóricos mantenidos durante toda la segunda mitad del siglo XX, no ha sabido encontrar el sitio y la función idónea que la pintura abstracta debe tener en un templo, pesando mucho todavía la importancia conceptual que aún tiene la figuración en el arte sacro cristiano, sobre todo en cuanto a la representación del misterio de la Encarnación se refiere, hecho fundamental para esta religión. En cambio, si se admiten otros tipos de abstracción si nos fijamos en la arquitectura o la música, pero el problema llega cuando sólo se valora en la pintura o escultura su carácter de imagen, como representación física del cuerpo de Cristo; no se tiene en cuenta la complementariedad que también pueden aportar el uso de la abstracción en dichas artes, y cómo con su introducción en los templos se podría llegar a una expresión más integral y total de Cristo. Pero, por desgracia, la mayoría del clero sigue observando dicho estilo como un elemento que con su “fantasía” puede producir arbitrariedad, descentramiento y alejamiento de Dios, problema que viene dado por pensar exclusivamente en su representación corporal y no en lo absoluto y trascendente, lo cual podría llegar a ser más exacto.

Por todo ello, se podría resaltar que, en general, la Iglesia española mantiene hoy en día una inactividad considerable respecto a la introducción del arte contemporáneo, perdiéndose el espíritu renovador del Concilio, lo cual ha llevado a un incremento de la secularización general de la sociedad, que llega a repercutir incluso hasta en el número de ingresos en los seminarios. Parece ser que la Iglesia no tiene ningún interés por renovar nada, y se conforma con mantener su carácter demasiado tradicional, entendiendo este concepto como inmutable y no como una constante progresión, sin dar entrada a lo verdaderamente novedoso, sobre todo si nos fijamos en la escultura y en la pintura, y exceptuando de algún modo a la arquitectura. ¿Cuántos pintores representativos del arte de nuestro país trabajan hoy en el arte sacro? Quizás sólo se pueda destacar el grandioso trabajo mural que Miquel Barceló está realizando actualmente para la catedral de Palma de Mallorca, en contraposición a los pésimos

paneles pintados recientemente por Kiko Argüello para la catedral de la Almudena de Madrid, lo cual evidencia dos cosas: por un lado, el poco número de encargos interesantes y de calidad contrastada que formaliza actualmente la Iglesia; y por otro, como gran parte del clero español sigue anteponiendo descompensadamente unos ciertos valores litúrgicos a la obra sacra, sin que interese tanto la calidad plástica y artística del resultado final. Por lo tanto, se podría afirmar que en estos últimos cuarenta años de plena actividad artística y de integración con nuestro entorno europeo, el arte sacro sigue sin interesar al arte profano español, y viceversa, con lo que la crisis en su relación es una evidencia, sobre todo en lo que a pintura mural se refiere. Esperemos que encargos como el realizado por el obispo de Mallorca a Barceló se extiendan más por nuestra geografía nacional, y que llegue a ser un punto de partida para un posible cambio en donde el arte actual se pueda expresar con libertad dentro de un templo. Así, la Iglesia debe encargar sus obras a auténticos creadores, y permitirles desarrollar su libertad creadora fieles a su estilo, mientras no cometan errores clarísimos en la interpretación teológica de su obra. El arte debe poseer una autonomía formal y conceptual que concuerde con la expresión de su autor, y sólo caben las imprescindibles formalidades dictadas por los requerimientos litúrgicos. Sólo de esta manera se conseguirá que la expresión plástica del arte sacro sea adecuada con la sensibilidad y cultura del momento.

APÉNDICE

APÉNDICE

Artistas Muralistas

1.- Notas Biográficas



ALCÁNTARA, Jacinto (Madrid, 1901 – 1966)

Pintor. Tuvo una temprana vocación por su padre, Francisco Alcántara, que además de ser crítico de arte y pertenecer a la generación del 98, fundó la Escuela de Cerámica de Madrid en 1911. Jacinto estudió pintura y “Artes de la Tierra”. Se instruyó con Zuloaga y con Enrique Guijo, el cual era restaurador en los talleres de Talavera de la Reina. En 1923 ingresó como profesor en la Escuela de Cerámica de Madrid, y al año siguiente también ejerció como docente en la Escuela Municipal de Artes Industriales. En 1929 colaboró en la Exposición Iberoamericana. El año siguiente lo dedicó a viajar por diversas partes de Europa como Francia, Bélgica, Alemania, Dinamarca, Italia o Portugal. Posteriormente, en tiempos de la Guerra Civil, se encargó de recuperar obras de arte. En 1938 crea en Carbajales el primer taller de Artesanía bajo los auspicios de Auxilio social. Tres años más tarde restauró, reedificó y dirigió la Escuela de Cerámica, y posteriormente se hizo cargo de la dirección de la Obra Nacional de Artesanía (1952-1961), organizando diversa exposiciones de artesanía española. En 1966 fue nombrado académico de Bellas Artes, organizando una exposición antológica de la cerámica española. También ocupó el cargo de Jefe de Protocolo del Ayuntamiento de Madrid durante 40 años. Asimismo participó en el jurado de admisión de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en los años 1942 (por FET y JONS), 1945 y 1948, siendo miembro del jurado de pintura en los años 1945, 1948 y 1950.



BARBA PENAS, Juan (Madrid, 1915 – 1982)

Pintor. Con vocación precoz y con una formación autodidacta, fue un artista bohemio, rebelde y un tanto marginal. Estudio grabado y pintura mural, aunque nunca quiso ser alumno oficial. Tras la guerra, su temática se basó en la vejez, la enfermedad y la muerte, con muchas escenas llenas de misterio y pesadillas, pero también con un gran contenido de humanidad y ternura. Su estilo, muy personal y ajeno a las corrientes artísticas del momento, se basó en un naturalismo tremendista, con unos óleos oscurantistas, pero con una gran libertad personal a la hora de afrontar su obra. A partir de 1944, su temática es más familiar e íntima, y acaba pintando exclusivamente temas religiosos.

Fue un artista muy antisocial, y actuó al margen de galerías y críticos, a los que despreciaba, sin querer exponer nunca en una sala de arte. En su ánimo no estaba vivir de la pintura, pues la consideraba una profesión sagrada. Su modo de vida se basó en vender a clientes que venían a su casa, como anticuarios o admiradores personales. A mediados de los setenta, la Orden de los Agustinos compró la mayor parte de su obra religiosa, lo cual supuso un gran desahogo en su economía familiar, muy maltrecha hasta entonces.

BLASCO, Arcadio (Mutxamel, Alicante, 1928 –)

Escultor, ceramista y pintor. Desde 1947 asiste en Madrid al Círculo de Bellas Artes, ingresando al año siguiente en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Termina sus estudios en 1953 en Valencia. Fue becado en Roma en ese mismo año, y por entonces comienza a incorporar material cerámico a su obra. Al regresar a España trabaja en alfares populares de Cuenca y Triana.

Sus comienzos pictóricos estuvieron cercanos al cubismo, para pasar posteriormente a líneas cercanas a la abstracción, aunque siempre mantuvo algunos elementos figurativos de referencia. En Roma experimentó diversas técnicas, como la cerámica, los mosaicos, las vidrieras, los esmaltes... En la década de los 50 y los 60 fue un artista comprometido políticamente, adquiriendo un carácter de denuncia muchas de sus series. Desde 1959 se dedicó en exclusiva a las cerámicas, realizando diversos murales, con lo que logra trascender la cerámica utilitaria. Más tarde realizaría esculturas donde se imponía la concepción geometrizzadora del espacio, con una presencia dominante de la espiral y de las incisiones de óxidos (hierro, cobre...).

En la actualidad colabora con el Ayuntamiento de Majadahonda impartiendo clases de cerámica.

CALDERÓN LÓPEZ DE ARROBE, Fernando

(Santander, 1949 –
Madrid, 2003)

Pintor. Destaca con prontitud en su destreza y facilidad con el dibujo y la composición. Después de una estancia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en la Academia Española de Roma, hace una gira por Europa para realizar decorados y figurines para el ballet ruso “Isthar” del coronel De Basil, con música de Rachmaninoff. Gana por dos veces el Premio Estanislao Abarca, organizado por el Banco de Santander. Después de sus años en Roma, realizará exposiciones en diferentes puntos de España y del extranjero, aunque sus trabajos se centrarán principalmente en los grandes espacios murales, género donde se encuentra su obra más representativa. Dejará entonces numerosa obra mural en la Academia Española de Roma, así como diversos cuadros en el Museo Vaticano.

En 1961 se casa y fija su residencia en España. También desarrolló su labor artística en el campo de la ilustración, como las realizadas en ABC, Prole o Peñalabra. También cabe destacar en este terreno sus colaboraciones con poetas, como la ilustración de libros: *A Santiago en la Aurora Hispánica* (premio Flor de Oro en 1950), *Siete cuentos de la antigüedad* de Antonio Ribera, o la carpeta de grabados con poemas de Carlos Murciano.

En 1970 es nombrado miembro de la Academia Brasileña de Bellas Artes, ocupando la silla Velázquez, juntamente con Bernard Beffet en Francia y Henry Moore en Inglaterra. En 1975 gana el primer premio de pintura en la I Bienal del Deporte en las Bellas Artes, diseñando al año siguiente los decorados y vestuarios de diversas óperas (Opera du Rhin, de Strasburgo, así como Romeo y Julieta, Carmen y Cavaliera Rusticana).

Desde 1943 que realizó su primer mural en la Gaviota, Calderón tiene diversas obras de este tipo repartidas por todo el mundo: Consulado Español y Embajada española en Roma (1950), Diputación y Escuela de Ingenieros Técnicos de Santander (1952), Hotel Castellana Hilton de Madrid (1956), Iglesia del Panteón de los Duques de

Alba en Loeches, referenciada en esta tesis (1958-1961), Prioria St. Osith, en Inglaterra (1961), Castillo del museo de Ampudia, en Palencia (1969), Museo de Arqueología e Historia de Estados Unidos (1972) y diversos edificios oficiales en Santander, Palencia, etc.

Su carrera expositiva es muy larga y variada, dándose también en diversas partes del mundo. Está representado en innumerables colecciones oficiales y particulares de Europa y América.

CAMPOS LOZANO, Francisco (Mora de Calatrava, Ciudad Real, 1949 -)

Pintor y grabador. Reside en Madrid desde 1950, donde realiza su primera exposición individual en el año 1972. Participa en varias colectivas, certámenes y diversas ediciones de Arco. Tiene mucha obra mural y gráfica.

Su estilo se mueve entre la figuración y la abstracción; una figuración expresionista entre esquematismos geométricos. También añade figuras de carácter simbólico a sus composiciones.

HECA Y SANZ, Ulpiano (Colmenar de Oreja, 1860 – Dax, Francia, 1916)

Pintor. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, siendo discípulo de Madrazo y Manuel Domínguez. Con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, amplió estudios en Roma (1884) y París (1887). Celebró diversas exposiciones individuales y colectivas tanto en Francia como en España. Publicó en francés un “Tratado de perspectiva”. Participó en numerosos certámenes, consiguiendo diversos galardones: Primera Medalla Nacional de Bellas Artes (1887), Medalla en la Universal de Viena (1888), Tercera Medalla en la Universal de París (1889), Caballero de la Legión de Honor (1894)... Vivió la mayor parte de su vida en Francia.

Destacó como un gran paisajista, aunque también realizó diversos cuadros de género e historia. También destacó como grabador, colaborando en la revista de la época “Vie de Napoleón”.

LAVO, Javier (Madrid, 1918 – 1994)

Pintor y escultor. Este artista, aunque es fundamentalmente autodidacta, frecuenta de niño la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Comienza a destacar en los años 40, con una pintura basada en la representación de máquinas imaginarias. También en estos años trabaja como decorador en películas de cine. En 1951 viaja a Italia por varios años, aumentando su riqueza técnica, con estudios de pintura al fresco en Roma y de mosaico en Rávena. Durante estos años su pintura toma un giro hacia la abstracción, y, tras un tránsito corto por este estilo, vuelve a la figuración con toques expresionistas.

De vuelta en España realiza diversas decoraciones murales, teniendo influencias de un variado repertorio de artistas, como Picasso, Goya, Matisse, Bonnard o El Greco. En su pintura destacan los colores vivos y brillantes, situándose estilísticamente hablando, entre el post-cubismo de Vázquez Díaz, el expresionismo y la abstracción, sin dejar que ninguno de estos campos le encuadren con definición.

Dominó diversas técnicas, como el óleo, el fresco, el grabado, las vidrieras, el mosaico, la cerámica, el hormigón, la piedra, el bronce, etc. Trabajó en diversas temáticas en serie, como los homenajes a la música, las tauromaquias, el mundo del circo, la conquista de América, la miseria rural, los horrores de la guerra, el mundo esotérico, los bodegones, etc. Sus trabajos en arte religioso siempre han sido muy apreciados, desarrollando una iconografía muy particular que no se sujeta a ningún estilo definido.

DOMÍNGUEZ, Gregorio (Fuentecén, Burgos, 1960 –)

Pintor. Desde los nueve años comienza una larga etapa de formación bajo la Orden de los Hermanos Maristas. Son años de búsqueda espiritual y experiencias humanas que marcarán la ética y la estética de su pintura. En 1982 ingresa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, especializándose en la rama de escultura, pues quería indagar en un terreno para él más desconocido que la pintura. Termina sus estudios en 1987, obteniendo una beca del Departamento de Paisaje ese mismo año. También en esta época deja la orden religiosa, bajo la cual hizo gran cantidad de encargos de tipo religioso, trabajos de todo tipo como carteles, folletos, estampas, calendarios, murales pictóricos y escultóricos, así como cuadros, incluso en un cómic sobre la vida del fundador de la orden, Marcelino Champagnat, trabajos todos ellos dirigidos a las diócesis de diversas partes del mundo. Es en estos trabajos cuando ya decide firmar todas sus obras con el pseudónimo Goyo, nombre con el cual se le conocerá desde esos momentos en el mundo artístico. A partir de este año sigue su vida de una manera laica, instalándose con su familia en la sierra norte de Madrid, aunque continuará realizando diversos encargos por parte de esta misma orden a la que perteneció durante 37 años, como el gran mural que se le encargó en la casa General de los HH. Maristas, en 1988 en la ciudad de Roma. Respecto a estas obras religiosas, el propio autor dice: “Los murales de mi etapa marista son trabajos intuitivos, con más intensidad emotiva que recursos técnicos, pero de fuerte valor testimonial en el conjunto de mi obra”. Representante del realismo, construyendo su figuración sobre relieves abstractos, lo cual hace que toda la obra se envuelva de una atmósfera de misterio romántico.

Tras trabajar unos años en una empresa de decoración, pero sin dejar de pintar, es aceptado por la Sammer Gallery para emprender su carrera artística de una manera profesional. Es entonces cuando, a partir de 1999, comienza a exponer en numerosas galerías y ferias de todo el mundo (Ginebra, Chicago, Viena, Lyon, Londres, Los Ángeles, Nueva York, Mónaco, Holanda, etc.), siendo su obra solicitada actualmente por diversos coleccionistas privados, así como por Museos de Arte Contemporáneo.

E SPLANDIÚ PEÑA, Juan (Madrid, 1901 – 1978)

Pintor. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, recibiendo en 1924 la beca de El Paular. En 1925 viaja a París para residir en esta ciudad durante seis años, en los cuales entabla amistad con Dalí, Cossío y los integrantes de la “Escuela de París”. Participó en las tendencias de arte moderno, aunque no se le puede considerar inscrito en las vanguardias.

Destacó su gran actividad muralista, aunque en Madrid sólo realizó un trabajo en la Iglesia de San Agustín, obra tratada anteriormente. También sobresalió su trabajo como ilustrador de revistas y libros, así como su labor de acuarelista, sobre todo los desarrollados con temática madrileña. Su técnica fue un tanto impresionista, con dibujos muy esquemáticos, como podemos comprobar en la obra estudiada.

E RRERAS RICART, Francisco (Barcelona, 1927 -)

Pintor. Estudia en 1927 en Barcelona, siguiendo posteriormente en 1940 en Murcia, en el taller de Gómez Cano. En 1941 asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, hasta que en 1943 fija su residencia en Madrid. En este año estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde recibe cursos libres de pintura al fresco bajo la dirección de Vázquez Díaz y Stolz. Entre 1953 y 1954 viaja a París con una beca del Instituto Francés. Su estilo en estos años evoluciona de una figuración geometrizable a, en 1955, una abstracción geométrica. Entre este último año y 1956, realiza diversas pinturas murales, así como mosaicos y vidrieras, fundamentalmente en templos religiosos. En 1956, su actividad en el arte sacro depara obras como los trece murales al fresco en la Capilla del Castillo de Las Navas del Marqués (Ávila), las vidrieras del Teologado dominico de Alcobendas, de la Capilla Española de Manila (Filipinas) y las de la iglesia de la Coronación de Vitoria. En su obra profana, continúa con las experiencias abstractas con arenas, obras muy matéricas iniciadas anteriormente.

En 1959 comienza a experimentar con papel seda, y desde entonces no abandona sus personalísimos collage. En 1963-64 viaja a Nueva York, instalándose a su regreso en Madrid en 1965. En 1970 realiza obras de gran formato, donde las formas se concretan más y los colores se aclaran. Más tarde abandonará el collage, iniciando otra etapa con más volumen, destacando sus “coudrages” (telas con relleno cosidas a la superficie de la obra) y sus relieves en madera, trabajos que sigue realizando actualmente con el mismo material. Este artista, siempre cercano al informalismo madrileño aunque desligado de El Paso, ha alcanzado sus mayores logros tanto en los murales como en sus dibujos, consiguiendo una síntesis de un gran valor expresivo, que normalmente está apoyada en una estructura geométrica que a veces es más evidente y otras menos.

GALICIA GONZALO, José Luis (Madrid, 1930 –)

Pintor, escultor y grabador. Hijo del también pintor Francisco Galicia Estévez. Residió en París desde 1936 a 1940. En 1943 se instala en Madrid, estudiando en la Escuela de Artes y Oficios con Ángel Ferrant. En 1952 vuelve a París, donde conoce a Picasso y a Sabartés. En 1960 viaja por Italia, Inglaterra y Portugal. En 1961 recibe el encargo de la primera fase para pintar la catedral de la Almudena, que como hemos visto en el capítulo anterior, termina en 1999. En 1962 le concede una beca la Fundación Juan March.

En sus trabajos destaca como ilustrador y grabador, además de realizar una pintura de vanguardismo atemperado, donde destacan los elementos cubistas y de Cezanne, moviéndose entre la abstracción y la figuración. Emplea un color un tanto “fauve” en grandes masas, con transparencias y ondulaciones que conceden a la obra un carácter dinámico. También muestra interés por la escultura, en la que se introduce por su amistad con la familia de Ángel Ferrant.

GUTIÉRREZ COSSÍO, Francisco

(S. Diego de los Baños, Aldea del Pinar del Río, Cuba, 1894 – Alicante, 1970)

Pintor. En 1898 regresa a España desde Cuba, a Renedo de Cabuérniga (Cantabria), instalándose en 1909 en la capital, Santander, ciudad que compartirá en su vida junto a Madrid. De pequeño tuvo un accidente en un tobillo, lo cual le hizo reposar forzosamente durante un largo periodo de tiempo en el que se dedicó a dibujar, comenzando su afición por lo artístico. En 1914 se traslada a estudiar a Madrid hasta 1918, siendo discípulo de Cecilio Plá, y conociendo por estos años a Francisco Bores. En 1920 regresa a Santander, viajando a París en 1923. En esta ciudad contactó con la llamada “Escuela de París”, e hizo amistad con Joaquín Peinado y Luis Buñuel, además de participar en el “Salón de los Independientes”. En 1925 pasa una etapa influenciado por Braque y el cubismo, en la cual pinta numerosas naturalezas muertas con cartas y copas, con un gran éxito en París. En este mismo año participa en la “I Exposición de los Artistas Ibéricos”. En 1933, vive entre Madrid y Santander. En 1935 regresa a Santander, participando en la fundación de las J.O.N.S. e ingresando en la Falange. Tras la guerra, pinta numerosos retratos, bodegones y marinas. En estos tiempos de posguerra forma parte del nuevo resurgir intelectual santanderino, alejándose en 1940 de la política. En 1942 empieza a utilizar ese moteado blanco tan característico de su obra. En 1945 fija su residencia en Madrid. Participa en la “Escuela de Altamira” y en las Semanas de Arte Abstracto de Santander.

Entre estos años 40 y los 50 se encuentra su etapa de plenitud, desarrollando un gran virtuosismo técnico, así como una progresiva depuración de su estilo que, sumado a un alejamiento de la anécdota, le llevan cerca de la abstracción. En 1962 le conceden la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes, entrando ese mismo año en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su última etapa, se retira de los circuitos expositivos y evoluciona hacia una recuperación de las formas. Fue un pintor que tuvo numerosos seguidores entre los artistas jóvenes. En su pintura se aparta de la influencia picasiana y de los maestros franceses, llegando al umbral de la abstracción.

**HALDO DE CAVIEDES Y GÓMEZ, Hipólito** (Madrid, 1902 – 1994)

Pintor y muralista. Recibió las primeras enseñanzas de su padre Rafael Gutiérrez de Caviedes, siguiendo su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Aurelio Arteta y Julio Romero de Torres, aunque también tuvo influencia de Vázquez Díaz. De refinada cultura, funda e interviene en tertulias, además de frecuentar la Residencia de Estudiantes. Miembro del grupo de Artistas Ibéricos, fue a estudiar mural en la Academia delle Belle Arti de Florencia, así como en Berlín. Influyó mucho en su carrera el arquitecto Hans Poelzig. En 1935 gana el prestigioso Premio Internacional de Carnegie Institute de Pittsburg, en EE. UU. En 1936 pinta los murales del Pabellón de España en el Vaticano en la Esposizione Mondiale della Stampa Católica. Tras una estancia en París, fija su residencia en Cuba en 1937, donde fue director del Museo Diocesano de La Habana. Regresó a Madrid en 1961, donde fue nombrado académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando en 1970. Desde 1930 hasta 1973 realizó más de cien murales, tanto en España como en el extranjero, con encargos de entidades públicas, privadas y religiosas. También colaboró en diversas ilustraciones. Realizó numerosas exposiciones colectivas e individuales, colgando sus primeros cuadros con tan sólo diez años. Recibió también muchos galardones y premios, y en 1986 se le hizo un homenaje con carácter nacional. Su obra está representada en diversos museos europeos y americanos.

Gran dibujante y pintor, juega en su arte con los contrastes cromáticos y la perspectiva, dotando a sus cuadros de un cierto ilusionismo escenográfico. Destaca también en su estilo un carácter monumental, unido a la ternura y delicadeza de sus figuras femeninas.

**TURGAIZ, Domingo** (Villava, Pamplona, 1932 -)

Mosaicos y vidrieras. Dominicano. Tras terminar su carrera eclesial en Salamanca en 1957, se decanta por el trabajo artístico religioso. Monta en 1958 su primer taller-estudio provisional en Virgen del Camino (León), iniciando en este año sus primeros encargos religiosos, como diversos mosaicos para entradas de Colegio así como el retablo-mosaico de la capilla privada del obispo de León, Luis Almarcha. Alterna sus trabajos artísticos con la docencia. Comienza en 1960 a realizar exposiciones con sus mosaicos. Al año siguiente viaja a realizar estudios sobre Arqueología Cristiana. En 1965 participa en el Concurso Internacional para la decoración del baptisterio de la Catedral Católica de Westminster, de Londres. En 1968 monta su estudio-taller en Madrid, dedicándose de lleno al arte sacro para templos. Además de realizar diversas vidrieras, en este año realizará el mosaico para la Capilla Militar de Ainzoin, de Pamplona, así como los mosaicos de la parroquia del barrio de los Almendrales, en Madrid. Al año siguiente realiza diversas exposiciones, entre ellas una en los jardines del Colegio Mayor Aquinas de Madrid. En 1970 viaja a El Salvador para realizar diversas vidrieras. En este mismo año realiza el mural-mosaico de la propiedad funeraria de los dominicos de San Esteban de Salamanca. En 1973, realizará, con la colaboración artística de Javier Serrano y Jesús Aldaz, un mosaico para el frontal del

altar de la capilla del centro de Espiritualidad de los PP. Jesuitas de Loyola, Azpeitia, Guipúzcoa, así como las vidrieras. En 1979 es llamado desde Estados Unidos para ejecutar vitrales en diversos templos, viaje que repetirá al año siguiente, pero esta vez a Miami, y con encargos de mosaicos para “Saint Dominic Churc” de los dominicos del lugar. En 1981 se traslada a Villava, Pamplona, para montar su estudio-taller, lo cual le hará trabajar en diversos lugares de esta tierra. En 1984 realiza el mural en mosaico para el carnario funerario de PP. Dominicos del cementerio de Villava, viajando de nuevo a EE.UU. para realizar vitrales. En 1987 realizará el frontal de mosaico para la capilla del cementerio de los PP. Del Verbo Divino, de Estella, en Navarra, así como el frontal para el edificio de maternidad del Hospital Militar de Burgos. En 1990 llevará a cabo encargos vitrales en Burgos y en Santiago de Chile. En 1995, clausura su taller de Villava, en Pamplona.

JIMÉNEZ DE BLAS, Teresa (Ávila, 1897– ¿?)

Pintora. Formada en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, siendo discípula de Garnelo, Cecilio Plá y Julio Romero de Torres. Destacó como retratista de niños. Participó en varias ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes y del Salón de Otoño. En 1931 realizó una exposición en la Biblioteca Nacional.

MENÉNDEZ PIDAL, Luis (Pajares, Asturias, 1861 – Madrid, 1932)

Pintor. Hermano de Ramón Menéndez Pidal. Estudió derecho, y más tarde inició estudios en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo, hasta que en 1885 vino a continuar su aprendizaje en la Escuela de San Fernando de Madrid, siendo discípulo de Alejandro Ferrant. Fue becado en Roma en 1886, para después estudiar en la Academia Ussi de Florencia. Regresó a España en 1890, ganando la 2ª Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, obteniendo la 1ª en 1892 y en 1899. En 1897 le conceden la Medalla de Oro de la Universidad de Munich, consiguiendo en 1924 la Medalla de Honor en la Nacional de Bellas Artes.

Con relación a su carrera docente, en 1900 fue profesor en la Escuela Superior de Artes Industriales, consiguiendo al año siguiente la cátedra de Arte Decorativo en la Escuela de Artes y Oficios. En 1907 obtiene la cátedra de Dibujo y Ropaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ingresando este mismo año en la Academia. También participó como jurado en alguna Exposición Nacional (1948).

En su obra abundan las escenas de historia, así como excelentes retratos y muchos cuadros costumbristas. Tiene alguna obra religiosa, aparte de la pintada en la cúpula de San Francisco el Grande, obra tratada en este trabajo. En general, su pintura esta caracterizada por un gran academicismo, donde se vislumbra a un artista muy dotado técnicamente. Su estilo se basa en un naturalismo aséptico y fotográfico, con un intento de conferir credibilidad óptica a la anécdota, al efecto del encuadre o a la iluminación. Representaba la pintura académica oficial, dominante en el panorama artístico español de su momento.

NAVARRO, Enrique (Madrid, 1924 – 1997)

Pintor. Durante al Guerra Civil inicia su formación en la Escuela de Cerámica de Madrid, siendo alumno de Francisco Alcántara y de Gómez Moreno. En 1939 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, obteniendo excelentes calificaciones, como los premios extraordinarios en *Color y Composición* y *Dibujo del Natural*. Tuvo de profesores a artistas como Joaquín Valverde, Vázquez Díaz, Eduardo Chicharro o Manuel Benedito. En 1942 representó a España en el Concurso Internacional de Pintura Firenza-Weimer. Entre 1960 y 1961 ejecutó los murales de la parroquia del Pilar estudiados en esta tesis. Más tarde, entre 1964 y 1966 realizó los murales para el claustro mayor del monasterio de Samos de Langreo, con la vida y milagros de San Benito.

Su temática discurrió entre escenas costumbristas, con un excelente dibujo y un medido juego cromático. Expuso en Madrid, París, Bilbao y Barcelona, así como en diversas ciudades americanas. Este artista se encuentra representado en varias colecciones del mundo, así como en la Real Academia de San Fernando.

ORTEGA PÉREZ DE MONFORTE, Manuel (Madrid, 1921 –)

Pintor. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, siendo discípulo de Vázquez Díaz, el cual le transmitió una concepción arquitectónica de la pintura. En 1952 expuso en el Ateneo, y en 1955 en la galería Biosca de Madrid, sala influyente, con movimientos artísticos variados. De 1960 a 1980, su obra desaparece de las galerías, dedicándose casi en exclusiva a la pintura mural integrada en diferentes arquitecturas, como son iglesias, hoteles, colegios, viviendas y comercios. Vuelve a las exposiciones, esta vez en la sala de Macarrón, en los años 1982-85-88 y 1990. Su más reciente muestra ha sido en 1994 en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

Ha pintado más de 150 murales, por España y el extranjero, demostrando que conoce con profundidad dicha técnica. Ha conseguido importantes premios, como pueden ser: Pintura Mural Vázquez Díaz (1949), Pinturas de África (1959), Beca de la Fundación Juan March (1960) o la Medalla de Honor de Jerez de la Frontera (1984). Trabajó diversos géneros en su pintura de caballete, como son el paisaje, la figura o el retrato, todo bajo una estructuración arquitectónica, con geometrías postcubistas mezcladas con figuración. Recompone la realidad con formas muy simplificadas y con elementos básicos. Tiene su obra en varios museos.

PADRÓS ELÍAS, Santiago (Tarrasa, 1918 – El Vendrell, Tarragona, 1971)

Pintor. Formado en la Escuela de Olot y de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona, especializándose en pintura al fresco y ampliando posteriormente sus

conocimientos en Roma, Venecia y Rávena. Fue becado en Kronenburg. En 1944 publicó el libro *Arte alemán contemporáneo*. En 1949 consiguió el Primer premio en la Exposición Nacional de Artesanía. Asimismo participó en el Salón de los Once en 1949 y 1954, este último dedicado al arte sacro. Se especializó posteriormente en la técnica del mosaico, realizando murales en la cúpula del Valle de los Caídos y en el Monasterio de Montserrat. También tiene obras en el CSIC, Escuela Industrial de Tarrasa, hotel Wellington y las parroquias estudiadas en esta tesis, San Agustín y Cristo de Medinaceli. Participó en la IX Trienal de Milán.

PARDO GALINDO, Victoriano (Madrid, 1918-)

Pintor. Antes de ingresar en la Escuela de San Fernando en 1934, acudió durante tres años al Casón del Buen Retiro. En 1959 ganó la plaza de profesor de Dibujo del Natural en la escuela donde estudió, y en 1983 se doctoró. Ha sido director de la Escuela de Bellas Artes y secretario-vicepresidente y director en funciones de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

En su dilatada obra se decanta por temas clásicos y renacentistas, italianizantes, con rotundidad y equilibrio clásico. Destaca su excelente dibujo y gran colorido. Tiene varios premios importantes en su haber, como el premio del Concurso Internacional del Vaticano (1950), Premio en la XXV Bienal de Venecia (1950), Nacional de Pintura en la Bienal de Bellas Artes (1957), Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1964), etc. Entre sus condecoraciones destacan la Cruz de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Plata de la Universidad Complutense, la de Oro de la Facultad de Bellas Artes, del Círculo de Bellas Artes y de la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de donde es académico.

Entre sus pinturas murales destacan el techo del Salón de Honor del Ministerio del Aire (300 mts²) y un Vía Crucis en la basílica de San Pedro Mezonco, en La Coruña, además de la obra en el Valle de los Caídos analizada en esta tesis. Asimismo, tiene obras en varios Museos nacionales e internacionales.

PASCUAL DE LARA, Carlos (Madrid, 1922 – 1958)

Pintor. Durante la guerra civil, empezó a asistir a las clases de dibujo de la Escuela de Cerámica. Se matriculó en 1938 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, siendo alumno de Vázquez Díaz, profesor que dejó una profunda huella en su pintura. En 1939 forma parte de la segunda “Escuela de Vallecas”, grupo que se ganó un merecido prestigio en el asfixiante panorama artístico de la España de posguerra. En 1941 vuelve como alumno oficial a la Escuela de San Fernando, obteniendo al año siguiente una beca para participar en Italia en un Concurso de Jóvenes Pintores Europeos, consiguiendo el tercer premio. En 1943 consigue el Primer Premio en el Concurso Nacional de Figurines Teatrales, con los figurines de la obra “La vida es

sueño”; esto le llevó a realizar dos años más tarde los de “Antígona” de José M^a Pemán y otras obras. Fue profesor de dibujo del Liceo Francés y del Colegio Nuestra Señora de la Paloma. Colabora como ilustrador en varias publicaciones, como “La Hora”, “Alférez”, “Ínsula”, “Correo Literario” y diarios como el “ABC”. Celebra en 1945 su primera exposición colectiva, junto a Lago, Valdivieso y Palazuelo. Estas exposiciones se repetirían en la galería “Bucholz”, junto a Guerrero y el escultor Ferrería, en los años 1948, 1949 y 1950. En 1949 recibe el encargo de dos cuadros para la Capilla de la orden del Centro de Colonización de Badajoz, viajando a París con una beca. En 1950 participa en la Bienal de Venecia. En 1951 consigue el Premio de Litografía de la I Bienal Hispanoamericana, ganando al año siguiente el Concurso Nacional para decorar el ábside de la basílica de Aránzazu. Durante este último año tomó parte en varias exposiciones, como la del Grabado Español en Buenos Aires y otra de pintura en Lima. En 1953 realiza los murales de la iglesia de Alarilla, en Guadalajara, alcanzando una gran madurez de estilo, y también pinta unos murales en el Hotel Castellana Hilton de Madrid. También en este año inaugura la sala de exposiciones del Ateneo madrileño, consiguiendo al año siguiente la 3^a Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, siendo seleccionado en 1954 en la exposición de Arte Sacro de Londres. En 1955 gana el concurso para decorar con sus murales el Teatro Real, diseñando al año siguiente unas vidrieras para el Colegio Mayor Aquinas de Madrid. Pintó en 1957 el techo de la Caja Postal de Ahorros de Orense. Desgraciadamente, muere este mismo año de un derrame cerebral, cuando se encontraba retirado en Segovia, en la Residencia de Pintores, preparando los bocetos definitivos para el Teatro Real y la basílica de Aránzazu.

Podemos decir de este artista que fue un gran muralista, colaborando intensamente con diferentes arquitectos en este tipo de pintura. Incluso sus obras de caballete respiran las técnicas, concepciones compositivas y formas del mural. Desarrolla en su obra un colorido opaco, que desprende un aire clásico y sereno, a la vez que un cierto lirismo y poesía. Su figuración se potencia por estar creada bajo una estructura esquemática y esencialista. Fue un artista inquieto que podría haber llegado a cotas muy altas de investigación si no se hubiera muerto tan joven.

P**UYUELO, Víctor (Huesca, 1943 -)**

Pintor. Vivió en Málaga hasta los veinte años, trasladándose entonces a Madrid. Obra personal con un dibujo exacto y conciso, complementado con un original sentido del color. Su labor ha pasado por tres periodos: uno de colores oscuros, otro de aproximación al color, y el último de gran cromatismo. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, tanto en España como en el extranjero. También ha colaborado en obras teatrales con figurines y decorados, así como en diversas ilustraciones.

REQUE MERUVIA, Arturo (Cochabamba, Bolivia, 1906 – 1969)

Pintor. Desde muy temprana edad muestra sus aptitudes para la pintura, dedicando su infancia y adolescencia a aprender los rudimentos del arte de forma autodidacta, llegando a impartir clases de dibujo a edad muy joven. De espíritu inquieto, buscó más formación fuera de su país. Así, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, y en 1929 comienza estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, alternando sus estudios con trabajos de ilustración de cuentos, novelas y libros de historia.

En 1931 expone en París una colección de grabados, con un éxito que le anima a realizar al año siguiente otra exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. También conseguirá un gran reconocimiento en una pequeña exposición de aguafuertes de temas españoles en los salones de la Mutualidad de estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1933 tomará una decisión trascendental: abandonará España para incorporarse al ejército boliviano en la guerra entre Bolivia y Paraguay.

A su regreso a España, entre los años 1934 y 1936, y tras terminar sus estudios, empieza a ser reconocido como un pintor de cierto talento, y comenzó su carrera como pintor dejando numerosas obras por todo el mundo. Finalizada la guerra civil, en la que intervino como corresponsal gráfico, vuelve a Bolivia para establecer su estudio de pintor y fundar una Academia. Entre 1939 y 1946, aparte de viajar a diversas capitales sudamericanas presentando su obra, comienza a realizar cuadros de gran formato y grandes murales. Cuenta con numerosos premios y condecoraciones, entre los que cabe destacar las medallas de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, de Cisneros y Alfonso X el Sabio, así como la medalla de plata de la Exposición Bienal Sudamericana de Arte.

Durante la década de los 60 se dedica plenamente a los grandes murales religiosos. Son de esta época los estudiados en esta tesis doctoral, en las iglesias de San Juan de la Cruz y San Francisco Javier, así como el ábside de la iglesia católica de Saint Edward and Peter's Church, en Londres, y los bocetos para la Iglesia Our Lady's Victory en la misma ciudad.

Pintor de raza, inquebrantable en sus sentimientos hacia su patria boliviana, Reque gustó de la alegoría y del idealismo, siendo su estilo luminoso, rico en colores y enérgico en el trazo, aunque bien es verdad que innovó muy poco en el campo del arte, sin apenas tener cabida en el grupo de artistas que intentaban crear algo nuevo dentro de las vanguardias.

RODRÍGUEZ VALDIVIESO, Antonio (Granada, 1918 – Madrid 2000)

Pintor. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Granada en 1935, donde aprende talla. En 1945 fija su residencia en Madrid, mostrando su obra en la mítica Galería Bucholz junto a pintores de la talla de Pascual de Lara, José Guerrero, Palazuelo o Lago Rivera. En los años cincuenta realiza diversos murales de Iglesias por toda España, dentro del plan del Instituto Nacional de Colonización, dirigido por el arquitecto Fernández del Amo, como el mural de la Iglesia de Such (Lérida), el

estudiado en esta Tesis de Belvís del Jarama, etc. Celebra con gran éxito su primera individual en Bucholz en 1953, colaborando durante estos años con ilustraciones en diversas publicaciones. Participa en diversas exposiciones colectivas. Es académico de la Real de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada. Tiene obras repartidas en diversos museos.

Ha realizado una obra muy personal, en el que recrea la realidad con mucha poesía, indagando en el espíritu de las figuras. Su obra evolucionó desde el expresionismo de los primeros años hacia la sobriedad y los signos figurativos de su época de madurez. Cromatismo reducido, lleno de delicadeza y matices. A espaldas del mercado, trabajó en una obra figurativa llena de encanto y dulzura, con gran espontaneidad e inmediatez en sus pinceladas.

SÁENZ DE TEJADA, Carlos (Tánger, 1897 – Madrid, 1958)

Pintor, ilustrador y grabador. En 1916 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, siendo discípulo de López Mezquita. En 1920 recibe una beca en El Paular. Por estos años comienza a colaborar en diversas revistas y periódicos. Conoce al pintor Francisco Bores. En 1925 participa en la famosa *Exposición de Artistas Ibéricos*, instalándose en París hasta 1935. Desde 1936 será colaborador asiduo del régimen franquista con sus ilustraciones, estando muy presente en las colaboraciones con la “Hª de la Cruzada Española”, de la cual fue su director artístico. Ingresó en 1944 como profesor interino de Pintura Mural en la Escuela de Artes y Oficios, llegando a ser posteriormente catedrático de Ilustración. Durante estos años trabaja en ilustraciones, escenografías teatrales y murales, como el del Valle de los Caídos, del cual realizó los bocetos, o el Instituto de Investigaciones Agronómicas, donde en 1949 realizó un mural alegórico a San Isidro. En 1951 diseña decorados y figurines para el Teatro Español y el Teatro Calderón.

Si estilo evolucionará de la influencia de Sorolla y Sotomayor hacia un estilo regionalista con influencia de Zuloaga y Zubiarre. Destacó como un excelente ilustrador y dibujante, logrando durante el primer tercio de los años 50 su obra más lograda. Este género de la ilustración fue un obstáculo para su promoción, pretendiendo realizar más pintura mural, sin conseguirlo plenamente. Es un artista postergado por su afinidad con la ideología franquista.

SANTIESTEBAN MONTERO, Carlos (Guadalajara, 1927 -)

Pintor y escenógrafo. Comenzó su actividad artística muy pequeño, pues ya a los catorce años ganó una Medalla en la Exposición “Cara al Mar”. Como escenógrafo y figurinista ha creado ambientes en obras de teatro y ballets de los principales escenarios del mundo, incluido el Bolshoi de Moscú. Estudió por libre los cursos de arte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Viajó por Italia y vivó una larga temporada

en París, donde alquiló en plan bohemio un pequeño estudio. Ha discurrido su quehacer por todo el mundo, además de Sevilla y Málaga, y en Nueva York, donde sus exposiciones han sido muy aplaudidas. Actualmente reside en Guadalajara.

Su pintura es colorista, estilizada, llena de espiritualidad, con paisajes fuera de gravedad. Los personajes, danzarines, efebos y arlequines están a medio camino entre el llanto y la alegría. Como premiso ha recibido la Legión de Honor Franco-Británica, ha sido galardonado por el Gobierno español al mérito turístico, distinguido con la Gran Cruz de Foment de la Unión Europea, premiado con la encomienda de oro de la hidalga cortesía española y nombrado caballero de la Real Orden de Malta. Sus cuadros han sido expuestos en el New York Center, Florencia, Nápoles o los Alcázares de Sevilla, entre otros. Ha realizado diversas series de pinturas inspiradas en la música, la gran seducción del artista; así, ha pintado numerosas obras sobre la música de Falla, Granados y Turina. También ha realizado diversos murales, como el de la Diputación de Guadalajara, así como en las Iglesias de San Juan de Ávila y del Carmen en la misma ciudad.

SEGURA, Enrique (Sevilla, 1906 – Pozuelo de Alarcón, 1994)

Pintor. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, siendo discípulo de Gonzalo Bilbao. En 1930 marchó a París becado, recorriendo más tarde Francia, Bélgica, Holanda e Italia. Fue nombrado académico en 1965. Fue un gran retratista, con varias exposiciones en Madrid y Barcelona. Recibió varias medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: Tercera en 1945, segunda en 1948 y primera en 1950. Está representado en varios museos.

SERT BADÍA, José María (Barcelona, 1874 – 1945)

Pintor. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Mantuvo amistad con Gaudí, Casas, Rusiñol y Utrillo. En 1899 viajó a París. Luego vendría la preparación de la gran obra de su vida, como fue la decoración de la Catedral de Vich. En 1909 comenzó a realizar los primeros bocetos, aportando nuevas ideas en 1919. Los primeros lienzos fueron colocados en 1929, pero toda esta obra se destruyó en 1936. Tras la guerra, en los años 50, volvió a decorar todo el templo con nuevas pinturas. Desarrolló su actividad muralista por varias localidades nacionales y extranjeras. Su actividad religiosa se completa con la Capilla del Palacio de Liria (1932), obra referenciada en este trabajo, y el Museo de San Telmo, en San Sebastián (1929-1934). Fue nombrado académico en 1929.

Consagró su vida a la decoración mural, pintando dichas obras en lienzos que luego fijaba al muro. Como ayuda para sus composiciones utilizaba fotografías de modelos del natural, de maniqués y de maquetas escenográficas. Normalmente usaba una gama cromática limitada (dorados, ocre, tierras...), todo pintado sobre fondos metálicos, como el pan de oro o tonos plateados. En sus composiciones disponía de elementos arquitectónicos en diagonal, lo cual creaba una sensación de movimiento y

amplitud. De su pintura se desprende cierto aire barroco y romántico. Se puede decir que se movió en el terreno de la pintura académica, con un toque de exagerado dramatismo y composición espectacular, y no aportó gran cosa a la historia de la pintura.

STOLZ VICIANO, Ramón (Valencia, 1903 – 1958)

Pintor. Su padre fue quien le introdujo en la pintura, estando siempre rodeado de un ambiente intelectual. Aunque empezó formándose como ingeniero en Valencia, dejará dichos estudios ingresando en 1922 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, siendo compañero de Salvador Dalí y discípulo de Manuel Benedito y Anselmo Miguel Nieto. Conoció el ambiente intelectual de la época. Entre 1926 y 1935 viaja por Francia, Alemania, Bélgica, Holanda e Italia. En París conoció las últimas vanguardias, pero éstas no llegan a cambiar sus principios estéticos. Destacaron sus conocimientos en la pintura al fresco, técnica en la que se especializó alcanzando un gran prestigio. En 1936 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid como profesor. En este mismo año participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, trabajando posteriormente en la restauración de los frescos de la basílica de El Pilar de Zaragoza, con pinturas de Goya, Bayeau, etc. En 1942 pinta un mural para la Capilla de la Comunión, en la basílica Virgen de los Desamparados de Valencia. En 1943 consigue la cátedra en Procedimientos Técnicos de la Pintura en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Fue subdirector del Museo de Arte Moderno en 1955, ingresando en 1958 en la Academia.

Tuvo una gran actividad muralista, especialidad en la que, como hemos dicho anteriormente, se especializó. Sus composiciones no solían tener el sentido de la grandiosidad que caracterizaba a esta técnica. Estos encargos eran minuciosamente preparados por Stolz, trabajando los bocetos en lienzos muy finos, preparados con temple oscuro, y trabajando con colores claros en las luces. Mantenía en dibujo muy pictórico, con trazo preciso, una silueta vivaz y perfecta y sobrias pinceladas. Aunque en sus últimas obras se apuntaba una pequeña renovación pictórica, destacó por ejercer una pintura muy académica, del gusto oficial que imperaba en su tiempo, y sin aportar nada nuevo al mundo del arte.

TEJERO DEBATE, Adela (Toro, Zamora, 1904 – Madrid, 1968)

Pintora. Ingresó en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. A partir de 1930 publicará dibujos en varias revistas. Viaja a Florencia con una beca para estudiar pintura al fresco. En 1931 crea una clase de pintura mural en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Recibe en 1932 la Medalla en Arte Decorativo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Sus inicios pictóricos derivan hacia el surrealismo, teniendo amistad con Dalí y García Lorca. En 1937 viajará por París a estudiar pintura mural, además de por Bruselas, Roma y Pompeya. Contacta en 1938 en París con Oscar Domínguez y el grupo surrealista de André Bretón. En 1939 destruye su obra, e inicia un nuevo camino figurativo, trabajando en murales, retratos y paisajes. En 1948 recibe

la Tercera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Entre 1959 y 1963 pinta varios murales en cinco iglesias de diferentes pueblos nuevos creados por el Instituto Nacional de Colonización, repartidos por Huelva, Almería, Badajoz y Jaén.

Conocida como Delhy Tejero, su pintura se moverá entre la figuración poética y la abstracción, pasando por una etapa surrealista y otra esquemática. Sus murales suelen tener un aire renovador, con un gran rigor en su ejecución técnica, rechazando en un principio la pintura como género independiente, defendiendo el adorno como algo integrado y estructural. Con este espíritu decorativo destacan tres características: la geometrización esquemática, la repetición de un tema y la ondulación de líneas. En el género del paisaje destaca su reflejo del aspecto lírico, y los retratos tienen un tratamiento muy íntimo. Suele predominar en sus composiciones el hieratismo y la falta de perspectiva, manteniendo un dibujo de línea firme y tonalidades semitransparentes y matizadas, todo bajo una estructuración esquemática, estilo que la artista denominó “perlismo”; destaca la simplicidad formal y volumétrica, y un evidente geometrización del espacio pictórico. Entre su obra mural destacan los paneles realizados para el Salón de Actos del Ayuntamiento de Zaragoza (1948), o los de la Nueva Tabacalera de Sevilla (1960).



AQUERO PALACIOS, Joaquín (Oviedo, 1900 – Segovia 1998)

Pintor, escultor y arquitecto. Realizó sus primeros estudios en Oviedo, para pasar posteriormente a estudiar arquitectura en 1920 en Madrid. Más tarde realizará un viaje a Nueva York, donde se introducirá en ambientes artísticos. En 1927 viaja a París, y dos años más tarde lo hará por Sudamérica, estudiando la pintura maya y alternando su residencia con Madrid. En 1932 participa en la Exposición de Artistas Ibéricos. En 1950 es nombrado subdirector de la Academia de España en Roma. En 1952 recibe la 1ª Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y en 1956 es nombrado académico en la Academia di San Lucca de Roma. Dos años más tarde participará como miembro del jurado en la Bienal de Venecia. Realiza muchos viajes entre 1959 y 1964. En 1962 lleva a cabo la decoración y ornamentación exterior e interior de la Central Eléctrica de Miranda (Asturias), con un mural de 6 x 10 metros en el interior de la Sala de Máquinas, así como dos figuras de 13 metros de altura talladas en los paramentos de hormigón de la entrada. En 1968 pinta dos nuevos murales en el edificio de Hidroeléctrica del Cantábrico, en Oviedo, en su Sala de Consejos. En 1970 es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1996 es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oviedo.

En cuanto a su estilo, se puede decir que tras pasar una primera etapa expresionista con sus paisajes, desembocó en una “época negra”, con figuras escultóricas de marineros y mineros. En los años cuarenta su estilo sufrió un proceso de esquematización, declinándose por las formas volumétricas y los espacios estructurados arquitectónicamente. Más tarde sus paisajes, por los cuales demostraría predilección, cobrarían una sobriedad formal, llegando a las raíces mismas en una lenta y profunda elaboración. En toda su obra, de una gigantesca multiplicidad temática, se revela un propósito trascendental y profundo de búsqueda hacia el paisaje absoluto, despojado de todo lo que pueda distraer del mismo, limpio de anécdota, como si el paisaje no estuviese enmarcado en el tiempo, como si fuera el paisaje mismo del día de la

Creación. En definitiva, una búsqueda más teológica que documental que corona y culmina una larga y tenaz inquietud artística.



AQUERO TURCIOS, Joaquín (Madrid, 1933 -)

Pintor, escultor y arquitecto. En 1950 estudia arquitectura en Roma, ciudad donde aprendió y perfeccionó las técnicas de pintura al fresco, mosaicos y vidrieras. En 1959 viaja por Estados Unidos con una beca para estudiar el arte arquitectónico americano. Realiza posteriormente varias obras murales: en la Universidad Laboral de Córdoba (1956), en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York (1964), en el aeropuerto de Palma de Mallorca (1967) y en el edificio El Fénix madrileño (1970). Comenzará a pintar sus primeros lienzos en Roma, con temáticas de muros, fachadas de templos, y torsos de esculturas clásicas. Después tratará diferentes aspectos del hombre, así como temas segovianos y retratos ilustres. En 1977 realiza el conjunto escultórico y monumental en homenaje al Descubrimiento de América, en la plaza Colón de Madrid.

Su temática trata sobre el mundo romano, colosales retratos, recreaciones arquitectónicas del mundo clásico, así como reinterpretaciones de algunos maestros, todo impregnado de un carácter muralista y monumental. A partir de los años 70, su obra tomará el camino de la abstracción, línea que continúa hasta hoy. Esta se basa en una superposición de planos y referencias que establecen un diálogo entre el informalismo y la figuración narrativa. Trabaja con la misma ambición esculturas, cuadros, piezas de espacios públicos y murales. En todas sus obras se vislumbra su pasión por la arquitectura, moviéndose sus creaciones en un mundo pétreo con una mezcla de sensualidad y misterio.

Muchas son sus aportaciones en materia de obra religiosa. En 1959 realiza un mural en la iglesia de San Benito, en el Salvador, trabajando en 1962 en un Vía Crucis para la iglesia de Salzburgo. Después hizo unos murales para la iglesia barroca de Verscio, en Locarno (Suiza), y posteriormente en el Museo de Arquitectura de El Monasterio de El Escorial, así como el Vía Crucis estudiado de Padre Damián. En 1970 trabaja en unos relieves abstractos de hormigón para la iglesia de El Salvador, en Soria, así como en el baptisterio estudiado en la Ventilla, en Madrid. Un cuadro suyo, el retrato del arzobispo Carranza, figura en la colección de Arte Moderno del Vaticano desde el año 1973. También ha realizado varios retratos de figuras religiosas, con claro sentido muralista, para el Museo de las Casa Reales (Santo Domingo, República Dominicana), como el de Fray Bartolomé de las Casas, el de Fray Antonio de Montesinos o el del padre Vitoria.

2.- Relación de murales madrileños del siglo XX

A continuación se expone una relación, abierta a futuras investigaciones como se dijo en la introducción, de todos los murales religiosos del siglo XX realizados en la Comunidad de Madrid. En gris se encuentran las pinturas que no han sido analizadas en esta tesis, ya sea por su poco interés y escasa aportación para nuestra investigación, ya por tener obras estudiadas del mismo autor o bien por haber sido destruidas.

AUTOR	EDIFICIO	POBLACIÓN	FECHA	CARACTERÍSTICAS
AGUIAR, José	Secretaría General del Movimiento	Madrid	1943-45	Mural de 60 metros (Óleo sobre tela) DESAPARECIDO
ALCÁNTARA, Jacinto	Parroquia de Santa Gema (c/ Leizarán, 24)	Madrid	1953	Pechinas centrales y casquete de ábside (Frescos)
ANÓNIMO	Parroquia de San Francisco Javier (Plaza Mayor)	Nuevo Baztán	194?	Pechinas (Frescos)
BARBA PENAS, Juan	Parroquia de Santa Rita (c/ Gaztambide, 75)	Madrid	1959	Cripta (Óleos sobre el yeso de la pared)
BLASCO PASTOR, Arcadio	Parroquia de Santa Rita (c/ Gaztambide, 75)	Madrid	1959	Altar de la Virgen del Pilar y de san Pío X (Azulejos cerámicos)
BURGALETA, Pedro	Instituto Calasancio Hijos de la Divina Pastora (c/ General Pingarrón, 7)	Getafe	1999	Presbiterio de capilla (Acrílico sobre tabla)
CABAÑAS	Parroquia de Santa Teresa y san José (Plaza de España, 14)	Madrid	Años 50	Techo de Capilla confesional (Frescos)
CALDERÓN, Fernando	Monasterio de la Inmaculada Concepción	Loeches	1958-61	Presbiterio de Altar Mayor y laterales (Frescos)
CAMPO, Eduardo del	Parroquia de Santa Gema (c/ Leizarán, 24)	Madrid	1953	Tambor de cúpula (Azulejos Cerámicos)
CAMPOS LOZANO, Francisco	Parroquia de la Sagrada Familia (c/ Londres, s/n)	Torrejón de Ardoz	1998	Cristo, Vía Crucis y Sagrada Familia (Acrílico sobre tabla)
CHECA, Ulpiano	Iglesia de Santa María la Mayor (c/ Boticas, 1)	Colmenar de Oreja	1901	Epístola-Evangelio (1897) y pies de nave (Frescos)
CLAVO, Javier	Residencia de ancianos (c/ Dehesa Carrascal, s/n)	Arganda del Rey	1975	Cuadro de "La Pasión" (Óleo sobre tela)
	Parroquia de Santa Rita (c/ Gaztambide, 75)	Madrid	1959	Mosaicos del Vía crucis. Santos y Trinidad (Frescos)
	Colegio San Ángel	Madrid	¿?	Frescos y vidrieras
	Residencia de ancianos	Aranjuez	Años 70	"Cristo crucificado" en santuario de capilla (Óleo sobre tela)
	Residencia de ancianos	Villaviciosa de Odón	Años 70	Gran pintura de Cristo (Óleo sobre tela)
	Residencia de ancianos	Colmenar	Años 70	Óleo sobre tela

DOMÍNGUEZ, Gregorio	Colegio Chamberí (c/ Rafael Calvo, 12)	Madrid	1987	Mural de la “Santa Cena” en el comedor (Acrílico sobre tabla)
	Noviciado de los Hermanos Maristas	Villalba	1981	Pórtico de antigua capilla, con temática alusiva a María y la familia marista (Acrílico sobre tabla)
	Residencia de Estudiantes de Magisterio	Alcalá de Henares	1982	Mural “Última Cena” (Acrílico sobre tabla)
ESPLANDIÚ PEÑA, Juan	Iglesia de San Agustín (c/ Joaquín Costa, 10)	Madrid	1950	Paneles alrededor de nave elíptica con vida de san Agustín (Frescos)
FARRERAS, Francisco	Parroquia de Santa Rita (c/ Gaztambide, 75)	Madrid	1959	Capilla del Santísimo (Óleo sobre tabla)
	Teologado de Dominicos	Alcobendas	1956	Pinturas y vidrieras
FORT, Soriano	Iglesia de La Consolación (c/ Valverde)	Madrid	1911-12	Muerte de santa Mónica (Frescos) DESTRUÍDO
GALICIA ESTÉVEZ, Francisco	Parroquia de Santa Rita (c/ Gaztambide, 75)	Madrid	1959	Paramentos
	Iglesia del Parque Móvil	Madrid	¿?	Capilla DESTRUÍDO
GALICIA GONZALO, José Luis	Catedral de la Almudena (c/ Mayor, 92)	Madrid	1961 / 1997-99	Techos, ábside y cúpula (Frescos)
GARCÍA DE LOS MONTEROS, Félix	Parroquia de San Miguel Arcángel	Pinilla del Valle	1949	Retablo fingido y hornacinas (Frescos)
GARÍN, A. (posible taller)	Iglesia de San Martín (c/ Desengaño, 26)	Madrid	¿?	Pechinas en cúpula central
GARRIDO, Justo	Parroquia de San Juan Bautista (c/ San Juan, 15)	Arganda del Rey	1940-50	Diversas temas (Frescos)
GUTIERREZ COSSÍO, Pancho	Parroquia de Santa Teresa y San José (Plaza de España, 14)	Madrid	1951	Dos cuadros murales de los Santos (Óleo sobre tela)
HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito	Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (c/ Germán Ortega, 1)	El Molar	1973	Mural en Altar Mayor (Fresco) DESTRUÍDO
HIDALGO, Manuel	Parroquia de San Martín Obispo	San Martín de Valdeiglesias	1940-50	Capilla del Tesoro (Frescos)
HORACIO	Iglesia del Convento de los Padres Capuchinos	El Pardo	1950	"San Francisco predicando a los pájaros" en presbiterio (Fresco)
ITURGAIZ, Domingo	Parroquia Nuestra Señora de Fuencisla (Plaza Angélica Señora, 19)	Madrid	1968	Murales en presbiterio y baptisterio (Mosaicos)
JIMÉNEZ DE BLAS, Teresa	Parroquia de Nuestra Señora de Covadonga (c/ Francisco Silvela, 2)	Madrid	1955	Capilla del Santísimo y capillita de la Virgen (Óleos sobre tela)
LARRONDO, José María	Iglesia de San Pedro Apóstol (Plaza de san Pedro, 1)	Camarma de Esteruelas	¿?	Vía Crucis
MENA	Iglesia del Convento de los Padres Capuchinos	El Pardo	1952	Mural en Evangelio (Fresco)

MENÉNDEZ PIDAL, Luis	Basílica de San Francisco el Grande (<i>Glorieta de San. Francisco el Grande</i>)	Madrid	1917	Cúpula de la Capilla de S. Bernandino de Siena (<i>Frescos</i>)
MONTOYA ALONSO, Carlos	Iglesia de S. Juan Bautista	Cabanillas de la Sierra	1999	Ábside, cúpula, pechinas y capillas (<i>Murales al acrílico</i>)
NAVARRO, Enrique	Parroquia Nuestra Señora del Pilar (<i>C/ Juan Bravo, 40-bis</i>)	Madrid	1962	Murales de presbiterio y laterales (<i>Fresco</i>)
ORTEGA PÉREZ DE MONFORTE, Manuel	Parroquia de La Paz (<i>c/ Valderribas, 37</i>)	Madrid	1958-77	Capilla con Última cena y pechinas con evangelistas (<i>Murales al acrílico</i>)
	Parroquia Santiago Apóstol (<i>c/ Mayor s/n.</i>)	Villaviciosa de Odón	1958	Presbiterio con escenas de Santiago Apóstol, la Virgen y el Pentecostés (<i>Fresco</i>)
	Parroquia de San Eugenio Obispo (<i>c/ Isabel la Católica, 2</i>)	Navas del Rey	1957	Presbiterio con entierro de San Eugenio (<i>Frescos</i>)
	Parroquia Santísimo Cristo de la Victoria (<i>c/ Blasco de Garay, 33</i>)	Madrid	1962	Retablo, Pechinas centrales y Capilla del Sagrario (<i>Frescos y óleo sobre tela</i>)
	Urbanización Mirasierra	Guadarrama	1974	Parroquia
	Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves	Somosierra	1953	Pintura de "Ángel enseñando iglesia a la Virgen" en el presbiterio
PADRÓS ELÍAS, Santiago	Parroquia de La Florida	La Florida	1953	Ángel del Paraíso y Ángel de la Anunciación (<i>Mosaico</i>)
	Parroquia San Francisco de Sales (<i>c/ Francos Rodríguez, 5</i>)	Madrid	1965	Gran cúpula central (<i>Mosaico</i>)
	Iglesia de San Agustín (<i>c/ Joaquín Costa, 10</i>)	Madrid	1958	Ábside (San Agustín, Sta. Mónica y S. Ambrosio) y enmarcamiento de Presbiterio (<i>Mosaico</i>)
	Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli (<i>Plaza de Jesús, 2</i>)	Madrid	1966	Frontal del presbiterio (<i>Mosaico</i>)
	Basílica del Valle de los Caídos	San Lorenzo de El Escorial	1951-56	Gran Cúpula central (<i>Mosaico</i>)
	Basílica del Valle de los Caídos	San Lorenzo de El Escorial	1958	Techo de Sacristía (<i>Mosaico</i>)
	Club Santiago Apóstol	Madrid	1958	Capilla con distintos motivos (<i>Mosaico</i>)
	Parroquia de la Asunción (<i>Ciudad Lineal</i>)	Madrid	1961	Virgen y Apóstoles (<i>Mosaico</i>)
	Capilla del cementerio del Pardo	El Pardo	1970	Bóveda de la cripta y capilla (<i>Mosaico</i>)

PADRÓS ELÍAS, Santiago	Colección Juan Vallet de Goytisolo	Madrid	1970	“Las Bodas de Canaá” y “La Sagrada Familia” (<i>Mosaico</i>)
	Fachada Colegio del Pilar	Madrid	¿?	Tema Mariano (<i>Mosaico</i>)
	Convento de las Hermanas de la Caridad	Madrid	1959	Luisa de Marillac y San Vicente de Paúl
	Capilla del Instituto del Cáncer (<i>Ciudad Universitaria</i>)	Madrid	1950	Virgen del Pilar (<i>Mosaico</i>)
	Capilla del Ministerio de Información y Turismo	Madrid	1960	Ángel del Paraíso y Ángel de la Anunciación (<i>Mosaicos</i>)
PARDO GALINDO, Victoriano	Basílica del Valle de los Caídos	San Lorenzo de El Escorial	1958	Capilla del Santísimo (<i>Mosaico</i>)
PASCUAL DE LARA, Carlos	Convento de los Padres Dominicos (<i>c/ Julián Gayarre, 1</i>)	Madrid	1952	Virgen de Rosario y la familia dominicana (<i>Azulejo cerámico</i>)
	Iglesia del Rosario (<i>Carretera de Extremadura</i>)	Madrid	1950	Familia dominicana y franciscana (<i>Mosaicos exteriores</i>) DESTRUIDO
POLO GUTIÉRREZ, Adelaido	Iglesia de La Consolación (<i>c/ Valverde</i>)	Madrid	1911-12	Gloria con Padre Eterno (presbiterio), Disputa de S. Agustín (crucero de derecha), Evangelistas (pechinas) (<i>Frescos</i>) DESTRUIDOS
PUYUELO, Víctor	Parroquia de San Eugenio Obispo (<i>c/ Isabel la Católica, 2</i>)	Navas del Rey	1994	Pechinas con cuatro Evangelistas (<i>Frescos</i>)
REGIONES DESVASTADAS	Parroquia de Santa María Magdalena (<i>c/ Reina Victoria.</i>)	Ciempozuelos	1942-43	Pechinas con cuatro evangelistas (<i>Frescos</i>)
REQUE MERUVIA, A.	Parroquia de San Juan de la Cruz (<i>Plaza de San Juan de la Cruz, 2</i>)	Madrid	1962	Altar mayor y capilla del Santísimo. (<i>Óleo sobre tela pegado en pared</i>)
	Iglesia de San Francisco de Asís (<i>Plaza Gobernador Carlos Ruiz, 4</i>)	Madrid	Años 60	Casquete de ábside con estigmatización de san Francisco (<i>Fresco</i>)
ROA	Parroquia de Nuestra Señora de Covadonga (<i>c/ Francisco Silvela, 2</i>)	Madrid	1945	Casquete de ábside y plafones laterales (<i>Frescos</i>)
RODRÍGUEZ VALDIVIESO, Antonio	Iglesia Parroquial	Belvís del Jarama	1951	Murales interiores y exteriores (<i>Frescos</i>)
ROMERO, Adolfo	Parroquia de San Eugenio Obispo (<i>c/ Isabel la Católica, 2</i>)	Navas del Rey	1995	Capilla con Crucifixión (<i>Fresco</i>)
SÁENZ DE TEJADA, Carlos	Convento-Colegio de Jesús y María (<i>c/ Juan Bravo, 13</i>)	Madrid	1952	Casquete ábside en capilla (<i>Frescos</i>)

SÁENZ DE TEJADA, Carlos	Instituto de Estudios Agronómicos (Ciudad Universitaria)	Madrid	1944	Mural de San Isidro en Sala de recibimientos (Fresco)
SANTIESTEBAN, Carlos	Parroquia de San Vicente Mártir (c/ Real de Burgos, 13)	Paracuellos del Jarama	1987	Resurrección en presbiterio (lienzo sobre tela en pared)
SEGURA IGLESIAS, Enrique	Basílica de N.P. Jesús de Medinaceli (Plaza de Jesús, 2)	Madrid	1953	Techos de Panteón de los duques de Medinaceli (Fresco)
SERT BADÍA, José María	Capilla Palacio de Liria (c/ Princesa, 20)	Madrid	1931-32	Escenas diversas (Frescos) DESTRUIDO
STOLZ VICIANO, Ramón	Iglesia del Espíritu Santo-CESIC (c/ Serrano, 125)	Madrid	1943	Escenas bíblicas en ábside y techos (Frescos)
	Santuario del Inmaculado Corazón de María (c/ Ferraz, 74)	Madrid	1953	Casquete ábside sobre el altar mayor (Fresco)
	Capilla de San Isidro	Aranjuez		Mural sobre San Isidro (Fresco)
	Escuela superior de Arquitectura (Ciudad Universitaria)	Madrid	1943	Capilla (Fresco) DESTRUIDO
TEJERO, Delhy	Parroquia de Ntra. Sra. del Carmen (Avda. de la Victoria, 51)	El Plantío	1954	Cuadro mural en presbiterio (Óleo sobre tela)
	Colegio-Parroquia de S. Pedro Nolasco (PP. Mercedarios) (c/ Camino del Olvido, 55)	Madrid (Ciudad de los Ángeles)	1967	Mural en recibidor del colegio (Fresco)
	Oratorio en Aranjuez	Aranjuez	1942	Oratorio (Fresco)
	Domicilio Auxilio Social (hoy Ministerio de Asuntos Sociales)	Madrid	1942	Capilla (Fresco) DESTRUIDO
VAQUERO PALACIOS, Joaquín	Iglesia de San Sebastián. Capilla de los Arquitectos de Ntra. Sñra. de Belén. (c/ Atocha, 39)	Madrid	1965	Mural sobre la "Huida a Egipto" (Acrílico sobre tela pegada a pared)
	Iglesia de San Miguel Arcángel (c/ Cándido Vicente, 7)	Las Rozas	1942	Mural del Descendimiento en Capilla lateral DESTRUIDO
VAQUERO TURCIOS, Joaquín	Iglesia de los Sagrados Corazones (c/ Paseo de la Habana, 31)	Madrid	1963	Dos paneles con Vía Crucis (Óleo sobre tela)
	Iglesia de San Francisco Javier (c/ Mártires de la Ventilla, 34)	Madrid	1970	Mural en baptisterio. (Acrílico sobre yeso, con relieves)
VICENTE, Eduardo	Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora	Navacerrada	1954	"La Casa de Nazaret" en ábside (Fresco)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1.- Libros y Catálogos

AA.VV. *Arte Sacro: un proyecto actual. Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999.* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000.

AA.VV. *Arte Sacro y Concilio Vaticano II.* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965.

AA.VV. *Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX).* Alpuerto. Madrid, 1991.

AA.VV. *Crónica de la pintura española de posguerra.* Galería Multitud. Madrid, 1977.

AA. VV. *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia.* Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965.

AA.VV. *Delhy Tejero, 1904-1968. Una muchacha y una maleta.* Ayuntamiento de Zamora. Zamora, 1998.

AA.VV. *Diccionario "Rafols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares.* Muntaner. Barcelona, 1984.

AA.VV. *Diccionario de artistas contemporáneos de Madrid.* Arteguía. Madrid, 1996.

AA.VV. *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX.* Forum Artis, S.A. (12 volúmenes). Madrid, 1994.

AA.VV. *El arte abstracto y sus problemas.* Cultura Hispánica. Madrid, 1956.

AA.VV. *El Arte en la Liturgia.* Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993.

AA.VV. *En el nombre del Señor... Símbolos para la convocatoria en la vida parroquial.* PS Editorial. Madrid, 1999.

AA.VV. *Experiencia y transmisión de lo sagrado. Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000.* Ediciones Encuentro. Madrid, 2001.

AA.VV. *Imágenes de culto.* Diputación de Valencia. Valencia, 1998.

AA.VV. *Historia del Arte de Castilla-La Mancha. Tomo II.* Junta de Castilla-La Mancha, 2003.

AA.VV. *Instrucciones para la construcción de complejos parroquiales.* Oficina Técnica de Sociología religiosa del arzobispado de Madrid-Alcalá. Madrid, 1965.

AA.VV. *Joaquín Vaquero Palacios. Joaquín Vaquero Turcios.* Caja de Ahorros. Obra social y cultural. Oviedo, 1992.

AA.VV. *Mosaicos Iturgáiz*. Ope. Madrid, 1973.

AA.VV. *Mosaicos Iturgáiz. Exposición antológica*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 1998.

AA.VV. *Pancho Cossío y la posguerra (1942-1970)*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1986.

AA.VV. *Pancho Cossío. 1894-1970*. Fundación cultural Mapfre Vida. Madrid, 1994.

AA.VV. *Planos de Iglesias, edificios públicos y parcelarios urbanos de la provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*. MOPU, Instituto Geográfico Nacional. Madrid, 1988.

AA.VV. *Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1985.

AA.VV. *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958.

AGUILAR, José Manuel de. *Ambientaciones arquitectónicas para la administración de los Sacramentos (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.187-210.

AGUILAR, José Manuel de. *Casa de Oración*. Movimiento de Arte Sacro. Madrid, 1967.

AGUILAR, José Manuel de. *Directrices y planteamientos (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.39-51.

AGUILAR, José Manuel de. *El arte sacro y la formación de los artistas (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.397-399.

AGUILAR, José Manuel de. *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*. Movimiento Arte Sacro. León, 1958.

AGUILAR, José Manuel de. *Orientaciones Pontificias relativas al Arte Sagrado*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, pp. 43-62.

AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro*. Aguirre Torre. Madrid, 1959.

AGUILERA CERNI, Vicente. *El Arte impugnado*. Edicusa. Madrid, 1969.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Ediciones Península. Barcelona, 1970.

ALEGRE NÚÑEZ, Luis. *El arte sacro en el plan de estudios de las Escuelas Superiores de Bellas Artes (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.419-422.

ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Arte Sacro. Doctrinas y Normas*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965.

ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Directrices del Cáp. VII de la Constitución Conciliar sobre Sagrada Liturgia (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.63-73.

ALMELA Y VIVES, Francisco. *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1959.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *El arte sacro y la formación de los artistas (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.377-390.

ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel. *Bibliografía artística del franquismo*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1999.

ÁNGEL LÓPEZ, Juan. *La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del absolutismo plástico*, en *Tránsitos*. Fundación Cajamadrid. Madrid, 1999, pp. 123-133.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte (2 volúmenes)*. Raycar. Madrid, 1984.

ARCEDIANO, Santiago y GARCÍA DÍEZ, José Antonio. *Carlos Sáenz de Tejada*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava. Vitoria, 1993.

ARIAS SERRANO, Laura. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la posguerra: La iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Editorial Complutense. Madrid, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

ARNÚS, María del Mar. *Catalogación (en "José María Sert, 1874-1945: Palacio de Velázquez, Parque del Retiro")*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, pp. 154-159.

ARNÚS, María del Mar. *La pintura como espacio transfigurado (en "José María Sert, 1874-1945: Palacio de Velázquez, Parque del Retiro")*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, pp. 10-23.

ASENSI, Matilde. *El último Catón*. Plaza y Janés. Barcelona, 2001.

AZCÁRATE, José María. *El arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.263-281.

AZCÁRATE, José María. *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Dirección General de Bellas Artes. Valencia, 1970.

BALDOCK, John. *El simbolismo cristiano*. Edaf. Madrid, 1992.

BALZAROTTI, Rodolfo. *Indicios de un arte sacro: el vía crucis de un action painter contemporáneo (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000)*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 81-101.

BEGOÑA, MAURICIO de. *Arte, ciudad, Iglesia.* Ediciones Studium de Cultura. Madrid, 1951.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1900-1939), Vol. 1.* Espasa Calpe. Madrid, 1991-1995.

BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1939-1990), Vol. 2.* Espasa Calpe. Madrid, 1991-1995.

BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás. *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976.* Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936.* Ediciones Istmo, colección Fundamentos 72. Madrid, 1981.

BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República.* Cátedra. Madrid, 1982.

BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Sophia Perennis. Palma de Mallorca, 2000.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a. *El arte religioso como signo cristiano en el ambiente (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.341-346.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo.* CSIC. Madrid, 1996.

CABRERA GARCÍA, M^a Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959).* Universidad de Granada, 1998.

CALDERÓN, FERNANDO. *Fernando Calderón.* Casa Cuevas. Santander, 1973.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo.* Alianza Editorial. Madrid, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo.* Taurus. Madrid, 2001.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Enciclopedia del Arte español del siglo XX (2 volúmenes).* Mondadori España (Arco / Ifema). Madrid, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco. *España, medio siglo de arte de vanguardia (Tomo I y II).* Fundación Santillana, Ministerio de Cultura. Madrid, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló.* Alianza Editorial. Madrid, 1990.

CAMPOS LOZANO, Francisco. *Cristo, Vía Crucis y Sagrada Familia del Conjunto parroquial de San Juan de Ávila en Torrejón (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 225-246.

CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *El arte sacro en el plan de estudios de los Seminarios y Casas Religiosas de formación (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 405-407.

CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Mensaje del Arte Sagrado*. Juan Flors, Editor. Barcelona, 1957.

CAMPRUBÍ ALEMANY, Francisco. *Problemas del Arte Sacro actual en España*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, pp. 63-75.

CANTÓ RUBIO, Juan. *Evangelizar con el Arte*. Promoción Popular Cristiana. Madrid, 1990.

CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el Arte*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1987.

CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Universidad Pontificia de Salamanca, Cátedra "El lenguaje del Arte". Salamanca, 1985.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo. Madrid, 1998.

CASADO ALCALDE, Esteban. *Pintura Religiosa en el Neocatolicismo madrileño*, en *Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Alpuerto. Madrid, 1991, pp. 209-217.

CASAS OTERO, Jesús. *Salvación y Belleza. Fundamento teológico de la estética de la revelación y del culto iconográfico*. Facultat de Teologia de Catalunya. Barcelona, 1999.

CASTEX, Juan. *El templo después del Concilio*. Propaganda Popular Católica. Madrid, 1967.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Vaquero Turcios. Frente al arquetipo*. Junta de Castilla y León, 1996.

CASTRO, M^a Antonio. *Crisis del Arte Sacro contemporáneo: la ruptura con la belleza en el arte del siglo XX (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999)*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 209-216.

CHUECA GOITIA, Fernando. *La religiosidad y la arquitectura moderna*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 29-32.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1978.

CLAVO, Javier. *Clavo: Centro Cultural de la Villa*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1990.

COLOMER FERRÁNDIZ, Fernando. *La mujer vestida del sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1992.

COOMARASWAMY, Ananda. *La filosofía cristiana y oriental del arte.* Taurus. Madrid, 1980.

CRIPPA, María Antonietta. *Arte y mensaje cristiano, hoy: la emersión de lo sacro contemporáneo (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000).* Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 55-80.

CUADRA, Gerardo. *La experiencia de la liturgia en el artista (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 391-396.

CUEVAS FERNÁNDEZ, Victoria e HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón. *Aproximación al arte de la Comunidad de Madrid.* Comunidad de Madrid, Dirección General de Educación. Madrid, 1995.

DERISI, Octavio N. *Lo eterno y lo temporal en le arte.* Emecé Editores. Buenos Aires, 1967.

DÍAZ-CANEJA, Moisés. *Arquitectura y Liturgia.* Artes Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1947.

DÍAZ HERNÁNDEZ, Pedro. *Reflexiones místicas y artísticas inspiradas en San Juan de la Cruz.* Diario de Ávila. Ávila, 1991.

DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Apuntes para una aproximación histórica a la relación arte-liturgia (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 259-269.

DÍAZ QUIRÓS, Gerardo. *Arte Sacro del siglo XX en España, en El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio.* Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 443-460.

ELSEN, Albert E. *Los propósitos del arte.* Aguilar. Madrid, 1971.

EQUIPO RESEÑA. *La cultura española durante el franquismo.* Mensajero. Bilbao, 1977.

ESPLANDIÚ, Juan. *Homenaje a Juan Esplandiú.* Nuevas Gráficas, S.A. Madrid, 1974.

ESTEBAN, Ángel. *La Educación en el Arte: un reto para nuestra sociedad, en Carta a los artistas.* Altair. Sevilla, 2000.

ESTRADA, Gregorio. *El Concilio habla de Arte.* Propaganda Popular Católica. Madrid, 1964.

FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano.* Emecé Editores. Buenos Aires, 1956.

FERNÁNDEZ, Agapito. *Saludo a los seminaristas, en I Semana Nacional de Arte Sacro.* Comisión Nacional Asesora. León, 1958, pp. 17-20.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Edicusa. Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Concilio: Arte Sacro Moderno*. OPE. Villava, Pamplona, 1964.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. La Polígrafa. Barcelona, 1963.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *La imagen religiosa y la decoración en el templo (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp.283-292.

FERNÁNDEZ CATÓN, José María. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*. Centro de estudios e investigación "San Isidoro". Archivo Histórico Diocesano. León, 1980.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. *La parroquia en el medio rural (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 123-131.

FERRANDO ROIG, Juan. *Dos años de arte religioso*. Amaltea. Barcelona, 1942.

FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Ediciones Omega. Barcelona, 1950.

FERRANDO ROIG, Juan. *Labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos*, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*. Comisión Nacional Asesora. León, 1958, pp. 35-42.

FERRANDO ROIG, Juan. *Normas eclesiásticas sobre arte sagrado*. Montaner y Simón. Barcelona, 1940.

FERRAZZA, Mario. *El apartamento borja y el arte contemporáneo en vaticano*. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Vaticano, 1974.

FISCHER DE CASADO, Elena. *La estética del arte sacro contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1978.

FÓRMICA, Mercedes. *La pintura española en la década de los cuarenta*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 166-169.

FUENTES GONZÁLEZ, Isabel. *Delhy Tejero: entre la tradición y la modernidad, 1904-1936*. Diputación de Zamora. Zamora, 1998.

GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio. *San Francisco el Grande de Madrid*. Gráficas Letra. Madrid, 1975.

GARCÍA GARCÍA, Isabel. *La influencia de los artistas extranjeros en la vanguardia española*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 229-237.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid. Consejería de Medio Ambiente. Madrid, 1998.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *Iglesias de Madrid*. El Avapiés (*segunda edición*). Madrid, 1994.

GARCÍA VELASCO, M^a del Carmen *Murales madrileños: pinturas en los edificios religiosos de los siglos XVII y XVIII*. Tesis inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, 1989.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Arte de hoy y arte de futuro*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1976.

GARCÍA VIÑOLAS, M. Augusto. *Hipólito Hidalgo de Caviedes*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976.

GASCÓN ARANDA, Antonio. *Arte para vivir y expresar la fe*. PPC. Madrid, 1998.

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo. *El crucifijo y el arte*. Librería General. Zaragoza, 1944.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Francisco Gutiérrez Cossío*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

GÓMEZ GRISALEÑA, Delfín. *Factores y significación del arte religioso y cristiano*. Tesina presentada en la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid, 1982.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Universidad de Granada. Granada, 1985.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Hospital Real, Secretariado de Publicaciones. Granada, 1985.

GONZÁLEZ, Manuel. *Arte y Liturgia*. El granito de arena. Palencia, 1932.

GONZÁLEZ, Victoriano. *El templo y el bautisterio (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 245-253.

GRUBB, Nancy. *Ángeles*. Cátedra. Madrid, 1995.

GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 2001.

GUARDINI, Romano. *La esencia de la obra de arte*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1960.

GUTIÉRREZ MARTÍN, José Luis. *La liturgia en el Magisterio Conciliar. Hacia un fundamento teológico de la sacralidad (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 17-30.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Alianza Editorial. Madrid, 1987.

HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano.* Sophia Perennis. Barcelona, 1983

HORNEDO, Rafael María de. *La enseñanza del arte en los Seminarios (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 401-403.

IGUACÉN BORAU, Damián. *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia.* Encuentro Ediciones. Madrid, 1991.

IGUACÉN BORAU, Damián. *El patrimonio cultural de la Iglesia.* Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1982.

IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro,* en *Arte y celebración.* Secretariado Nacional de Liturgia. Madrid, 1990, pp. 133-150.

IGUACÉN BORAU, Damián. *Orientaciones pastorales sobre arte sacro,* en *El Arte en la Liturgia.* Centro de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993, pp. 11-31.

ÑIGUEZ ALMECH, Francisco. *La nueva liturgia en las iglesias tradicionales.* Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1969.

JIMÉNEZ, Pablo. *Pancho Cossío, 1894-1970.* Fundación cultural Mapfre Vida. Madrid, 1994.

JUAN PABLO II. *Carta a los artistas.* Altair. Sevilla, 2000.

JULIÁN, Inmaculada. *Las artes plásticas del siglo XX en España,* en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio.* Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 89-103.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Introducción: Dibujos y estudios para las pinturas murales de Ramón Stolz Viciano.* Fundación Juan March. Madrid, 1962.

LAURENT, Marie-Céline. *Valor cristiano del arte.* Casal I Vall. Andorra, 1960.

LICHT, Fred. *Momentos de desorientación. Aspiraciones, éxitos y fracasos del arte religioso contemporáneo (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000).* Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 17-34.

Llorente, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951).* La Balsa de la Medusa, 73, Visor. Madrid, 1995.

LOGROÑO, Miguel. *Farreras*. Galería Juana Mordó. Madrid, 1976.

LÓPEZ, Julián. *Concreciones prácticas de la constitución sobre la sagrada liturgia para los artistas en la proyección de una nueva iglesia (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 31-46.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder formativo del arte sacro (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 111-132.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Hacia un estilo integral de pensar.* Editora Nacional. Madrid, 1967.

MADRID, Ayuntamiento. *Jacinto Alcántara: Homenaje del... Ayuntamiento de Madrid en el primer aniversario de su muerte. 1966-1967.* Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1967.

MALDONADO, Luis. *Arte y liturgia, en Arte y celebración.* Secretariado Nacional de Liturgia. Madrid, 1990, pp. 81-95.

MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte y Belleza.* San Pablo. Madrid, 2002.

MALDONADO, Luis. *Liturgia y belleza. Estética y Arte en la celebración cristiana, en El Arte en la Liturgia.* Centro de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993, pp. 33-44

MARCO, Carles D. *Las fugas de la realidad, en Imágenes de culto.* Diputación de Valencia. Valencia, 1998, pp. 15-23.

MARCOS, Matilde. *Arteta. Estudio de la figura.* Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1998.

MARÉS, Federico. *El arte sacro en el plan de estudios de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 423-427.

MARITAIN, Jacques. *Arte y Escolástica.* Club de lectores. Buenos Aires, 1958.

MARITAIN, Jacques. *La responsabilidad del artista.* Emecé Editores. Buenos Aires, 1961.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio. *Representación de lo sagrado (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 133-140.

MÉNDEZ, Diego. *El Valle de los Caídos: idea, proyecto y construcción.* Fundación Nacional Francisco Franco. Madrid, 1982.

MILLÁN, José Antonio. *Concepto de arte sacro y arte profano (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999).* Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 83-92.

MONREAL Y TEJADA, Luis. *Iconografía del cristianismo.* El Acanalado. Barcelona, 2000.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología.* Taurus. Madrid, 1984.

MORENO GALVÁN, José María. *La última vanguardia.* Magius. Madrid, 1969.

MORENO MONTERO, Jesús Manuel. *Simbolismo en el arte cristiano.* Bismarck. Barcelona, 1984.

MOYA BLANCO, Luis. *La arquitectura al servicio de la comunidad cristiana (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 77-92.

MUÑOZ HIDALGO, Francisco. *Arte religioso y arte abstracto, en El arte abstracto y sus problemas.* Cultura Hispánica. Madrid, 1956, pp. 249-266.

NIETO ALCAIDE, Víctor. *Recuperación y persistencia de la vanguardia, en Arte para después de una guerra* Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 77-90.

NIETO GALLO, Gratiniano. *I. Evolución del arte cristiano. - II. Concilio Vaticano II y su preocupación por la renovación del arte sagrado (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 529-554.

NOLDE, Emil. *Naturaleza y Religión.* Fundación Juan March. Madrid, 1997.

OCHSÉ, Madeleine. *El arte sagrado de nuestra época.* Casal I Vall. Andorra, 1960.

OMELLA OMELLA, Juan José. *Arte Sacro: Voz y Misterio.* Fundación Ramón J. Sender. Barbastro, 2000.

OÑATIBIA, Ignacio. *Diálogo de la Iglesia con el Arte, en El Arte en la Liturgia.* Centro de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993, pp. 45-53.

OTEIZA, Antonio. *Experiencia religiosa y transmisión artística (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000).* Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 119-131.

PABLO VI, Papa. *Discurso de inauguración de la "Colección de Arte Religioso Moderno", el 23 de junio de 1973, en El apartamento borja y el arte contemporáneo del Vaticano.* Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Vaticano, 1974, pp. 3-4.

PACHECO PÉREZ, Valentín y GALÁN JORDÁN, José María. *El templo y el baptisterio (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II").* Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 213-243.

PADRÓS, Santiago. *Santiago Padrós*. Editora Nacional. Madrid, 1972.

PALACIOS, Mariano. *El altar y sus servicios (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 465-490.

PASCUAL PÉREZ, Carlos. *El pintor Carlos Pascual de Lara y su tiempo. Análisis Plástico y Catalogación*. Tesis inédita presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, 1987.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sagrado*. Guadarrama. Madrid, 1961.

PÉREZ SEGURA, Javier. *Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910-1936)*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 221-228.

PITA ANDRADE, José Manuel. *El Palacio de Liria*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959.

PLANELL, Joaquín. *Nuevas fuentes de inspiración del arte cristiano (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999)*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 93-110.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Arte e Iglesia*. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2001.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El arte sacro actual: estudio, panorama y documentos*. La Editorial Católica. Madrid, 1965.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Futuro del Arte Sacro*. Mensajero. Bilbao, 1973.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1996.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Inmanencia y trascendencia en la iconografía (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 301-328.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La nueva sensibilidad y el arte sacro (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999)*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 75-82.

POCHET, Michel. *El ángel de la belleza contemporáneo (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000)*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 35-54.

POZO, José Manuel. *El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999)*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 195-208.

PUENTE, Joaquín de la. *El arte cristiano en el hogar (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 347-355.

PUENTE, Joaquín de la. *Hipólito Hidalgo de Caviades*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976.

PULIDO FERNÁNDEZ, Ramón. *La pintura religiosa*. El Globo. Madrid, 1915.

RAMOS DOMINGO, José. *Retórica, Sermón, Imagen*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1997.

RAMSEYER, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen. Liturgia, Arquitectura y Arte Sacro*. Dinor. San Sebastián, 1967.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2000.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la A a la F*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de G a la O*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997.

RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, de la P a la Z - Repertorios*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1998.

REIG Y CASANOVA, Enrique. *Discurso en el acto inaugural del Museo Arqueológico Diocesano*. Pont. Barcelona, 1916.

REUTHER, Manfred. *La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos*, en *Naturaleza y Religión*. Fundación Juan March. Madrid, 1997, pp. 7-21.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid, 1995.

RIBAS Y PIERA, Manuel. *Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 361-365.

RIBAS Y PIERA, Manuel. *Una superación en la moderna cuestión de las imágenes: La perfección en la expresión del arte no imitativo (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 367-369.

RIBERI, Antonio. *Alocución de Clausura (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 555-559.

RIVERA, Juan Francisco. *Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*, en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, pp. 582-604.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso. *El simbolismo de "Jerusalén celeste", constante ambiental del Templo cristiano (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 137-151.

RODRÍGUEZ ROMERO, Eva. *Un siglo de arquitectura a través del CSIC*, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Departamento de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001, pp. 43-67.

ROIG, Alfonso. *Diálogos de la Iglesia con el mundo moderno de la Arquitectura*. Artes gráficas Soler. Valencia, 1964.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Península. Barcelona, 1993.

RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*. Rialp. Madrid, 1998.

SALAZAR HERRERÍA, M^a José. *Luis Quintanilla (Catálogo)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Los grandes temas del arte cristiano en España. (Tomo I). Nacimiento e infancia de Cristo*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1948.

SANCHO CAMPO, Ángel. *Iglesia y arte en la historia: las bases de una contemporáneo (en "Experiencia y transmisión de lo sagrado". Actas del II Curso de Arte Sacro celebrado en Madrid. Octubre, 2000)*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2001, pp. 103-117.

SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Consuelo. *Exposición de arte sacro: Cuenca, mayo de 1966*. Ministerio de Educación Nacional. Madrid, 1966.

SCHAMONNI, Wilhelm. *El verdadero rostro de los santos*. Ariel. Barcelona, 1951.

SCHMIED, Wieland. *Hacia el Dios desconocido*, en *Imágenes de culto*. Diputación de Valencia. Valencia, 1998, pp. 25-32.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. *Ambientación y Arte en el lugar de la celebración*. Promoción Popular Cristiana. Madrid, 1987.

SEDLMAYER, Hans. *El arte descentrado*. Labor. Barcelona, 1959.

SEOANE, Luis. *Arte mural. La ilustración*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1974.

SERT, José María. *Prefacio (en "José María Sert, 1874-1945: Palacio de Velázquez, Parque del Retiro")*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, pp. 8-9.

TENA, Pere. *El derecho a la belleza*, en *El Arte en la Liturgia*. Centro de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 1993, pp. 3-6.

TORMO, Elías. *Las Iglesias del antiguo Madrid*. Instituto de España. Madrid, 1972.

TUSELL, Javier. *El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra*, en *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1993, pp. 13-68.

URBINA, Pedro Antonio. *Naturaleza y génesis de la creación del arte bello*, en *Carta a los artistas*. Altair. Sevilla, 2000.

UREÑA PORTERO, Gabriel. *La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos (en "Arte del franquismo")*. Cátedra. Madrid, 1981.

UREÑA PORTERO, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española: 1940-1959*. Istmo. Madrid, 1982.

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Cátedra. Madrid, 1997.

URS VON BALTHASAR, Hans. *Ensayos Teológicos I*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1960.

VALVERDE, José M^a. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Seix Barral. Barcelona, 1959.

VIÑUALES, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1998.

VIVANCO, Luis Felipe. *Arte abstracto y arte religioso*, en *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica. Madrid, 1956, pp. 153-176.

VIVANCO, Luis Felipe. *Presentación 1^a*, en *Mosaicos Iturgáiz. Exposición antológica*. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 1998, p. 13.

VIVER, Joaquín. *Muerte y Resurrección en las capillas Rothko y Matisse (en "Arte Sacro: un proyecto actual". Actas del curso celebrado en Madrid. Octubre, 1999)*. Fundación Félix Granda. Madrid, 2000, pp. 253-258.

WATKIN, E. I. *Arte católico y cultura*. Ediciones y publicaciones españolas. Madrid, 1950.

WATTENBERG, Federico. *Las imágenes de culto y el pueblo cristiano (en "Arte Sacro y Concilio Vaticano II")*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. León, 1965, pp. 293-299.

ZUNZUNEGUI, José María. *La Iglesia, casa del pueblo de Dios*. Idatz. San Sebastián, 1979.

2.- Revistas y Periódicos

AA.VV. *Inauguración de la primera cátedra de arte sacro en Valencia.* Arriba España, nº 1128. Pamplona, 1-11-1939, p. 3.

AA.VV. *Las pinturas murales en la iglesia de los padres capuchinos.* Arriba España, nº 2092. Pamplona, 7-6-1942, p. 3.

ABRIL, Manuel. *Arte moderno y arte sagrado.* Cruz y Raya, nº 1. Madrid, 1933, pp. 133-138.

AGUILAR, José Manuel de. *Coloquios sobre iglesias.* Arquitectura nº 52. Madrid, 1963, p. 37.

AGUILAR, José Manuel de. *Disposición y ornato de las iglesias para la celebración eucarística. (Comentario al capítulo V de la Ordenación del Misal Romano).* ARA, Arte Religioso Actual, nº 20. Madrid, abril-junio, 1969.

AGUILAR, José Manuel de. *El Papa Pablo VI. Las artes y los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 57. Madrid, julio-septiembre, 1978.

AGUILAR, José Manuel de. *Iconografía dominicana actual. En familia: Carlos Pascual de Lara, en Atocha.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 27. Madrid, enero-marzo, 1971.

AGUILAR, José Manuel de. *Repercusión en el campo artístico de la renovación conciliar.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 42. Madrid, octubre-diciembre, 1974.

AGUILAR, José Manuel de. *Sentido de lo sacro.* Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, pp. 129-140.

AGUILAR, José Manuel de. *Tareas de Arte Sacro.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 24. Madrid, abril-junio, 1970.

AGUILAR, José Manuel de. *Vía Crucis inconcluso.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

AGUILERA, César. *El Misterio de las Catedrales, las pinturas de la Catedral de la Almudena.* Ars Sacra, nº 17. Madrid, Enero de 2001. pp. 59-63.

ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis. *Las obras de arte sacro.* Academia, nº 28. Madrid, 1969, p. 45-49.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *La depuración religiosa y estética de nuestro Arte Sagrado.* Revista Nacional de Arquitectura nº 201. Madrid, 1958, pp. 31-34.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. *Labra. Lenguaje religioso de una pintura.* Mundo Hispánico, nº 96. Madrid, 1956, pp. 15-16.

ARA. *Arte religioso en las residencias de ancianos. Otra vez con Javier Clavo.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 48. Madrid, abril-junio, 1976.

ARA. *Iglesia Parroquial de S. Francisco Javier.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 19. Madrid, enero-marzo, 1969.

ARIAS SERRANO, Laura. *La iglesia de Santa Rita en Madrid en su cuarenta aniversario. Breve aproximación al estudio de su arquitectura.* Ars Sacra, nº 8. Madrid, Diciembre 1998.

ARROITA-JAUREGUI, Marcelo. *Dos cartas a Carlos.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

BURGALETA, Pedro. *El reencuentro del arte y el cristianismo.* ARS SACRA Nº 14-15. Madrid, Septiembre 2000.

CABALLERO, José. *Dos cartas a Carlos.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

CABRINETTY, Iciar. *II Curso de Arte Sacro. Artes Plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado.* Ars Sacra, nº17. Madrid, Enero 2001.

CAMÓN AZNAR, José. *El arte religioso y su crisis.* Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, pp. 141-145.

CAMÓN AZNAR, José. *Exposición de Vitoria. Arte nuevo, Arte apostólico.* Arriba España, nº 11100628. Pamplona, 7-6-1939, p. 6.

CAMPOS LOZANO, Francisco. *Arte y Religión, el enfoque del pintor.* Ars Sacra, nº 6. Madrid, Junio de 1998.

CAMPOS LOZANO, Francisco. *Iconografía para la Iglesia de la Sagrada Familia.* ARS SACRA Nº 8. Madrid, 1998, pp. 78-97.

CAPDEVILA, Manuel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?.* Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, pp. 29-31.

CASTRO DE ZUBIRI, Carmen. *El arte como vida auténtica.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 57. Madrid, julio-septiembre, 1978.

CLAVO, Javier. *Opinan los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

COBOS, Antonio. *Las representaciones plásticas religiosas deben huir de un exagerado afán modernizante.* Diario Ya, nº 6110. Madrid, 23-3-1958, p. 13.

COSSÍO, Francisco de. *El arte sacro español.* La vanguardia española, nº 22702. Barcelona, 25-6-1939, p. 1.

CUADRA, Gerardo. *Problemas litúrgicos y artísticos en la reforma de los presbiterios.* Arquitectura nº 105. Madrid, 1967, pp. 25-29.

DELGADO, Álvaro. *Doce hombres de la Olmeda y el Cristo.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 39. Madrid, enero-marzo, 1974.

D'ORS, Eugenio. *Novísimo Glosario. Arte sacro.* Arriba, nº 2446. Madrid, 7-2-1947, p. 3.

D'ORS, Eugenio. *Sobre arte religioso.* Arriba, nº 2197. Madrid, 17-4-1946, p. 5.

D'ORS, Eugenio. *Tónica de una exposición.* El Alcázar, nº 870. Toledo, 139, p. 8.

FERNÁNDEZ, José. *Museos de Arte Religioso de la Iglesia.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 67 / 68. Madrid, enero-junio, 1981.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa.* Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, pp. 43-48.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Sintomatología de la arquitectura religiosa moderna.* Arquitectura nº 17. Madrid, 1960, pp. 2-5.

FERNÁNDEZ PEREYRA, Teresa. *Los murales madrileños de Joaquín Vaquero Turcios.* Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", nº 71. Madrid, 1998, pp. 155-172.

FERRANDO ROIG, Juan. *Las iglesias de antes y las necesidades de hoy.* Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, pp. 49-54.

FERRANT, Ángel. *Escultura religiosa.* Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, pp. 30-31.

FISAC, Miguel. *Problemas de la arquitectura religiosa.* Arquitectura nº 4. Madrid, 1959, pp. 3-8.

FISAC, Miguel. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?.* Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, pp. 21-22.

FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA. *Seminario "Sobre los Sacro en el Arte".* Ars Sacra, nº 9. Madrid, Marzo de 1999.

GÁLLEGO, Julián. *El arte actual y la expresión de lo sagrado.* Goya nº 34. Madrid, 1960, pp. 238-239.

GARCÍA DE PAREDES, Ángela y G. PEDROSA, Ignacio. *Iglesia de Almendrales.* COAM - Temas de Patrimonio, nº 13 / 2002. Madrid, 2002

GARCÍA DE PAREDES, José María. *Opinan los arquitectos.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. *La parroquia de los Sagrados Corazones de Madrid*. Ars Sacra, nº 8. Madrid, Diciembre de 1998.

GARCÍA-PABLOS, Rodolfo. *Templo de los Sagrados Corazones*. Separata de la Revista Arquitectura (nº 73). Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1965.

HEREDIA, Raquel. *El expresionismo, base del arte sacro actual*. Pueblo, nº 517. Madrid, 12-6-1958, p. 11.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Precisiones en torno al arte sagrado*. Arbor, nº 88. Madrid, Abril 1953.

HORNEDO, Rafael M^a de. *Labra. Funcionalismo sacro católico*. Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, pp. 111-128.

HOZ ARDERIUS, Rafael de la. *Opinan los arquitectos*. ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

IGUACÉN BORAU, Damián. *Servicio pastoral del arte sacro*. ARA, Arte Religioso Actual, nº 61. Madrid, julio-septiembre, 1979.

INZA, Francisco de. *Coloquios sobre iglesias*. Arquitectura nº 52. Madrid, 1963, pp. 35-37.

INZA, Francisco de. *Comentarios a una conferencia de Félix Candela*. Arquitectura nº 88. Madrid, 1966, pp. 1-6.

LAORGA, Luis. *Opinan los arquitectos*. ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

LAORGA, Luis. *Una parroquia modesta en un suburbio madrileño*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 114. Madrid, 1951, pp. 19-22.

LA ROSA, Tristán. *Pintores montserratinos*. La vanguardia española, nº 25192. Barcelona, 1947, p. 4.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. *Sobre arte y religión*. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 26. Madrid, 1952, pp. 184-189.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Ámbito arquitectónico y ámbito vital*. Arquitectura nº 40. Madrid, 1962, pp. 43-47.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El Arte Sacro Actual y la participación en lo perfecto*. Ars Sacra, nº 20. Madrid, Septiembre 2001.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El dilema figuración abstracción*. Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, pp. 3-13.

MENNEKES, Friedhelm. *El altar de cruz de Eduardo Chillida en St. Peter de Colonia.* Ars Sacra nº 21. Madrid, Enero de 2002.

MERTON, Thomas. *El arte sacro y la vida espiritual.* Hogar y Arquitectura nº 57. Madrid, 1965, pp. 17-20.

MINGUELL, Josep. *Pintar al fresco.* Ars Sacra, nº 17. Madrid, Enero de 2001. pp. 83-85.

MORAGAS, Antonio de. *¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?.* Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, pp. 22-25.

MORALES, Juan Antonio. *Opinan los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

MORCILLO, Casimiro. *Carta Magna del Arte Sacro en España. Hoy y Mañana.* Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, p. 27.

MORENO ELOSEGUI, Antonio. *El peine de los vientos y el sentimiento religioso.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 56. Madrid, abril-junio, 1978.

MOYA, Luis. *Observaciones sobre el concurso de la basílica de Siracusa.* Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, pp. I-VII.

MOYA HUERTAS, Miguel. *La imagen de Dios en el arte.* Arriba, nº 2197. Madrid, 17-4-1946, p. 5.

PASCUAL PÉREZ, Carlos. *Aportación del hijo.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

PEÑA, Julián. *Lo que vemos: Iglesias.* Arquitectura nº 105. Madrid, 1967, pp. 53-56.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *Figuración y no-figuración en el arte sagrado de hoy.* Arquitectura nº 73. Madrid, 1965, pp. 37-41.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo.* Ars Sacra, nº 6. Madrid, Junio 1998.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *La autonomía del artista y la autoridad de la Iglesia.* Ars Sacra, nº 8. Madrid, Diciembre 1998.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Los ecos del misterio en la pintura de Ruizanglada.* Ars Sacra, nº 9. Madrid, Marzo 1999.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Vida y drama de la imagen sagrada.* Ars Sacra, nº 23. Madrid, Tercer trimestre, 2002, pp. 90-96.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *William Congdon. Su pintura religiosa.* Ars Sacra, nº 1. Madrid, Abril 1997.

PRADA, Juan Manuel de. *Las pinturas de la Almudena*. ABC. Madrid, 2-6-2004.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *El mural de Hipólito Hidalgo de Caviedes para el altar mayor de la parroquia de El Molar*. Arquitectura nº 194-195. Madrid, 1975, pp. 154-156.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. *Manolo Ortega. La pintura mural religiosa*. Ars Sacra, nº 1. Madrid, Abril 1997.

RIVAS, Dora *Algo más que arte*. Alfa y Omega, nº 173. Madrid, 8 de julio de 1999.

RODRÍGUEZ, Delfín. *Gaudí restaurado*. ABC Cultural, nº 662. Madrid, 2 de octubre de 2004, p. 35.

RODRÍGUEZ-FILLOY, Benito. *En torno a un nuevo arte religioso*. Arriba, nº 2160. Madrid, 5-3-1946, p. 5.

ROIG, Alfonso. *Ante la nueva singladura de nuestro Arte Sacro*. Revista Nacional de Arquitectura nº 200. Madrid, 1958, pp. 28-29.

ROIG, Alfonso. *El Arte de hoy y la Iglesia*. Arbor nº 101. Madrid, 1954, pp. 66-75.

ROSALES, Luis. *Un retrato para un pintor*. ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *Sol LeWitt: del cubo al laberinto*. ABC Cultural nº 542. Madrid, 15-6-2002.

SÁNCHEZ, José Luis. *Opinan los artistas*. ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia. *El color en la liturgia. Funciones, usos y simbolismo*. Ars Sacra, nº 14-15. Madrid, Septiembre 2000.

SANCHO CAMPO, Ángel. *Carta del Papa Juan Pablo II a los artistas (Editorial)*. Ars Sacra, nº 10. Madrid, Junio 1999.

SOSTRES, José M^a. *El templo católico de nuestro tiempo*. Revista Nacional de Arquitectura nº 189. Madrid, 1957, pp. 1-6.

TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (1). La crisis del arte sacro, es crisis religiosa del hombre*. Signo, nº 1263. Madrid, 1964, p. 13.

TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (2). Los nuevos templos litúrgicos responden a las exigencias litúrgicas y comunitarias*. Signo, nº 1264. Madrid, 1964, p. 13.

TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (3). El pueblo comprende la nueva estética*. Signo, nº 1265. Madrid, 1964, p. 13.

TORBADO, Jesús. *El arte religioso en España (4). La pintura se hace vidriera.* Signo, nº 1266. Madrid, 1964, p. 13.

TRENS, Manuel. *Iglesia y Arte.* Revista de Ideas Estéticas, nº 66. Madrid, 1959, pp. 97-110.

UBEDA PURKISS, M. *Carlos Pascual de Lara: Hombre-Pintor.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

VALDIVIESO, Antonio R. *Opinan los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

VALVERDE, José M^a. *La pintura de Ballester Peña.* Informaciones, nº 6831. Madrid, 31-10-1964, p. 5.

VAQUERO TURCIOS, Joaquín. *Opinan los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

VARGAS, Ramón de. *Génesis de un arte religioso.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 33. Madrid, julio-septiembre, 1972.

VARGAS, Ramón de. *La Iglesia de Pedro Abad.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 22. Madrid, octubre-diciembre, 1969.

VARGAS, Ramón de. *Meditación iconográfica.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 51. Madrid, enero-marzo, 1977.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Opinan los arquitectos.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

VENTO, José. *Opinan los artistas.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 16. Madrid, abril-junio, 1968.

ZUNZUNEGUI, J. M. *Imágenes en el culto.* ARA, Arte Religioso Actual, nº 58. Madrid, octubre-diciembre, 1978.

ÍNDICES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES (Templos y murales)

- MADRID CIUDAD -

Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli	355, 632
a) <i>Panteón de los Duques de Medinaceli</i>	<i>356</i>
<i>La creación del mundo</i>	<i>356</i>
<i>La expulsión del Paraíso</i>	<i>357</i>
<i>El Juicio Final</i>	<i>360</i>
<i>El levantamiento de la cruz</i>	<i>361</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>362</i>
b) <i>Mosaicos del Presbiterio</i>	<i>633</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>638</i>
 Basílica de San Francisco el Grande.....	 172
<i>Vistas generales</i>	<i>173</i>
<i>Vistas por escenas.....</i>	<i>174</i>
<i>Estudio fotográfico e iconográfico</i>	<i>175</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>181</i>
 Capilla Palacio de Liria.....	 189
<i>Estudios fotográficos</i>	<i>190</i>
<i>Laterales de maquetas</i>	<i>190</i>
<i>Testeros.....</i>	<i>191</i>
<i>Vistas de la capilla.....</i>	<i>192</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>193</i>
 Catedral de la Almudena	 711
<i>Techumbre central</i>	<i>713</i>
<i>Techumbre crucero derecho</i>	<i>714</i>
<i>Techumbre crucero izquierdo.....</i>	<i>714</i>
<i>Techumbre presbiterio</i>	<i>714</i>
<i>Lunetos de la cúpula.....</i>	<i>715</i>
<i>Cúpula.....</i>	<i>717</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>717</i>
 Colegio Chamberí.....	 672
<i>Mural de la Última Cena.....</i>	<i>673</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>679</i>
 Colegio de Jesús-María	 348
<i>Casquete esférico del ábside (Sagrado Corazón).....</i>	<i>349</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>353</i>
 Colegio Nuestra Señora de los Ángeles.....	 641
<i>Mural en recibidor (Padres Mercedarios)</i>	<i>642</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>644</i>

Convento de los Padres Dominicos Nuestra Señora de Atocha	336
<i>Mural de la Virgen del Rosario</i>	<i>337</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>341</i>
Iglesia del Espíritu Santo-CESIC.....	204
<i>Escenas de la nave central:</i>	
<i>Cena en casa de Simón el leproso</i>	<i>206</i>
<i>El buen samaritano.....</i>	<i>207</i>
<i>La profecía de Simeón</i>	<i>208</i>
<i>La serpiente de bronce.....</i>	<i>209</i>
<i>La fe de la Cananea.....</i>	<i>210</i>
<i>Escenas del coro:</i>	
<i>El martirio de san Esteban</i>	<i>211</i>
<i>Predicación de san Juan Bautista</i>	<i>211</i>
<i>Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias</i>	<i>212</i>
<i>Escenas del Arco Triunfal.....</i>	<i>214</i>
<i>Escena del ábside:</i>	
<i>Pentecostés</i>	<i>214</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>215</i>
Parroquia de La Paz.....	414
<i>Panel del ábside (Última Cena).....</i>	<i>414</i>
<i>Pechinas (Evangelistas).....</i>	<i>419</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>423</i>
Parroquia de los Sagrados Corazones	535
<i>Mural del Vía Crucis</i>	<i>536</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>541</i>
Parroquia de Nuestra Señora de Covadonga.....	217, 388
<i>a) Plafones del presbiterio.....</i>	<i>217</i>
<i>Anunciación</i>	<i>217</i>
<i>Nacimiento.....</i>	<i>220</i>
<i>Crucifixión</i>	<i>221</i>
<i>Resurrección</i>	<i>223</i>
<i>Casquete semiesférico del ábside:.....</i>	<i>224</i>
<i>Coronación de la Virgen</i>	<i>224</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>226</i>
<i>b) Capillas.....</i>	<i>388</i>
<i>Capilla del Santísimo.....</i>	<i>388</i>
<i>Capilla de la Virgen del Carmen.....</i>	<i>390</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>391</i>
Parroquia Nuestra Señora de Fuencisla.....	646
<i>Mosaico de la Crucifixión.....</i>	<i>647</i>
<i>Mosaico de las Santas Mujeres en el Sepulcro.....</i>	<i>649</i>
<i>Mosaico del Buen Pastor.....</i>	<i>650</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>651</i>
Parroquia de Nuestra Señora del Pilar	496

<i>Panel Central (Asunción)</i>	497
<i>Panel lateral izquierdo (Anunciación)</i>	501
<i>Panel lateral derecho (Adoración de pastores)</i>	503
<i>Estudio plástico y estético</i>	506
Parroquia de San Agustín	301, 405
<i>a) Murales con vida de San Agustín</i>	301
<i>Estudio plástico y estético</i>	306
<i>b) Presbiterio:</i>	
<i>Mosaico del ábside</i>	406
<i>Mosaico del paramento izquierdo</i>	407
<i>Mosaico del paramento derecho</i>	410
<i>Mosaico del paramento superior</i>	412
<i>Estudio plástico y estético</i>	413
Parroquia de San Francisco de Asís	508
<i>Casquete del ábside (Estigmatización de san Francisco)</i>	509
<i>Estudio plástico y estético</i>	513
Parroquia de San Francisco Javier	654
<i>Mural del baptisterio</i>	656
<i>Estudio plástico y estético</i>	658
Parroquia de San Francisco de Sales	600
<i>Mosaico en la cúpula</i>	601
<i>Estudio plástico y estético</i>	628
Parroquia de San Juan de la Cruz	487
<i>Mural de san Juan de la Cruz</i>	488
<i>Mural de la capilla del Santísimo</i>	492
<i>Estudio plástico y estético</i>	494
Parroquia de San Sebastián	593
<i>Presbiterio (Huída a Egipto)</i>	595
<i>Estudio plástico y estético</i>	597
Parroquia de Santa Gema	369, 376
<i>a) Casquete del ábside</i>	370
<i>Pechinas</i>	371
<i>Estudio plástico y estético</i>	374
<i>b) Murales de Santa Gema</i>	377
<i>Estudio plástico y estético</i>	380
Parroquia de Santa Rita	450, 463, 467, 477
<i>a) Frescos</i>	451
<i>Mosaicos:</i>	
<i>Santísima Trinidad</i>	455
<i>Vía crucis</i>	457
<i>Estudio plástico y estético</i>	460
<i>b) Capilla del Santísimo</i>	464

<i>Estudio plástico y estético</i>	465
c) <i>Altar de san Pío x</i>	468
<i>Altar de la Virgen del Pilar</i>	472
<i>Estudio plástico y estético</i>	475
d) <i>Frescos de la cripta</i>	478
<i>Estudio plástico y estético</i>	485
Parroquia de Santa Teresa y San José	183, 343
a) <i>Capilla de Lourdes:</i>	
<i>Frontal del altar</i>	184
<i>Laterales</i>	186
<i>Techo</i>	187
<i>Estudio plástico y estético</i>	188
b) <i>Cuadros Murales:</i>	
<i>Paneles de Santa Teresa y San Juan</i>	343
<i>Estudio plástico y estético</i>	347
Parroquia del Santísimo Cristo de la Victoria	514
<i>Retablo de la Pasión</i>	515
<i>Pechinas de la cúpula central (Evangelistas)</i>	523
<i>Capilla del Santísimo (Cena de Emaús-Milagro de los panes y peces)</i>	528
<i>Estudio plástico y estético</i>	530
Parroquia del Rosario	297
<i>Murales exteriores (familia dominicos y franciscanos)</i>	298
<i>Estudio plástico y estético</i>	299
Santuario Inmaculado Corazón de María	364
<i>Ábside de la Coronación</i>	365
<i>Estudio plástico y estético</i>	367
- MADRID COMUNIDAD -	
Basílica del Valle de los Caídos (San Lorenzo de El Escorial)	314, 426
a) <i>Cúpula:</i>	
<i>Grupo de Mártires</i>	318
<i>Grupo de Confesores</i>	321
<i>La Virgen</i>	325
<i>Grupo de Militares</i>	327
<i>Grupo de Civiles</i>	328
<i>Sacristía (Capilla del Descendimiento)</i>	329
<i>Estudio plástico y estético</i>	332
b) <i>Capilla del Santísimo (La Ascensión)</i>	426
<i>Estudio plástico y estético</i>	430
Colegio Calasancio Hijos de la Divina Pastora (Getafe)	720
<i>Panel Central</i>	721
<i>Panel Izquierdo</i>	723
<i>Panel Derecho</i>	724
<i>Estudio plástico y estético</i>	724

Monasterio de la Inmaculada Concepción (Loeches).....	440
<i>Mural central (Santo Domingo)</i>	<i>442</i>
<i>Mural en evangelio (Santiago Apóstol)</i>	<i>445</i>
<i>Mural en la epístola (Sagrada Familia)</i>	<i>446</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>448</i>
Parroquia de Belvís (Belvís del Jarama)	307
<i>Murales exteriores e interiores.....</i>	<i>308</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>312</i>
Parroquia de la Sagrada Familia (Torrejón de Ardoz)	693
<i>Vía Crucis</i>	<i>694</i>
<i>La Crucifixión del altar</i>	<i>704</i>
<i>La Sagrada Familia</i>	<i>708</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>709</i>
Parroquia de San Eugenio Obispo (Navas del Rey)	398, 682, 689
a) <i>Presbiterio</i>	<i>399</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>402</i>
b) <i>Pechinas</i>	<i>683</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>687</i>
c) <i>Capilla del Santo Cristo del Amor</i>	<i>689</i>
<i>Estudio plástico y estético</i>	<i>691</i>
Parroquia de San Francisco Javier (Nuevo Baztán)	194
<i>Pechinas.....</i>	<i>195</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>198</i>
Parroquia de San Juan Bautista (Arganda del Rey).....	236
<i>Presbiterio</i>	<i>236</i>
<i>Brazo del evangelio</i>	<i>238</i>
<i>Brazo de la epístola</i>	<i>241</i>
<i>Capilla de San José.....</i>	<i>244</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>252</i>
Parroquia de San Juan Bautista (Cabanillas de la Sierra).....	727
<i>Ábside central, cúpula del crucero y pechinas</i>	<i>729</i>
<i>Capilla de la Inmaculada</i>	<i>738</i>
<i>Capilla de san Juan Bautista.....</i>	<i>743</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>745</i>
Parroquia de San Martín Obispo (San Martín de Valdeiglesias)	255
<i>Arco del retablo-vitrina</i>	<i>256</i>
<i>Lado izquierdo del retablo.....</i>	<i>257</i>
<i>Lado derecho del retablo.....</i>	<i>260</i>
<i>Pechinas y cúpula</i>	<i>261</i>
<i>Estudio plástico y estético.....</i>	<i>262</i>
Parroquia de San Miguel Arcángel (Pinilla del Valle).....	227

<i>Retablo fingido del presbiterio</i>	228
<i>Retablo-hornacina de la Virgen del Carmen</i>	233
<i>Retablo-hornacina de la Inmaculada</i>	234
<i>Estudio plástico y estético</i>	234
Parroquia de San Vicente Mártir (Paracuellos del Jarama)	666
<i>Panel de la Resurrección</i>	667
<i>Panel de las Santas Mujeres</i>	668
<i>Panel de los Apóstoles camino del Sepulcro</i>	669
<i>Panel del Espíritu Santo y Ángeles</i>	670
<i>Estudio plástico y estético</i>	671
Parroquia de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja)	165
<i>Mural de San Cristóbal</i>	167
<i>Estudio plástico y estético</i>	170
Parroquia de Santa María Magdalena (Ciempozuelos)	199
<i>Pechinas</i>	200
<i>Estudio plástico y estético</i>	202
Parroquia de Santiago Apóstol (Villaviciosa de Odón)	432
<i>Presbiterio</i>	433
<i>Estudio plástico y estético</i>	438
Parroquia Nuestra Señora de Begoña (La Florida)	382
<i>Mural del Ángel del Paraíso y de la Anunciación</i>	383
<i>Estudio plástico y estético</i>	386
Parroquia Nuestra Señora del Carmen (El Plantío)	393
<i>Mural de la Virgen del Carmen</i>	393
<i>Estudio plástico y estético</i>	396
Residencia de ancianos (Arganda del Rey)	660
<i>Mural de la Crucifixión</i>	661
<i>Estudio plástico y estético</i>	664

ÍNDICE ONOMÁSTICO (Artistas)

ALCÁNTARA, Jacinto	369, 370, 372, 374, 376, 380, 426, 753, 763, 780, 796
BARBA PENAS, Juan	233, 467, 468, 475, 478, 480, 482, 483, 485, 763, 780
BLASCO PASTOR, Arcadio	243, 321, 417, 435, 445, 460, 467, 468, 472, 475, 500, 611, 753, 764, 780
BURGALETA, Pedro.....	102, 722, 723, 725, 780, 803
CABAÑAS	183, 185, 186, 187, 188, 240, 343, 780
CALDERÓN, Fernando	321, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 611, 612, 764, 780, 790
CAMPO, Eduardo del	370, 376, 780
CAMPOS LOZANO, Francisco	20, 25, 26, 69, 76, 92, 123, 549, 648, 661, 693, 694, 696, 697, 698, 700, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 765, 780, 790, 803
CHECA Y SANZ, Ulpiano	166, 169, 170, 765, 780
CLAVO, Javier	45, 57, 128, 277, 279, 450, 451, 453, 454, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 536, 584, 661, 662, 663, 664, 665, 692, 753, 765, 780, 791, 797, 803
DOMÍNGUEZ, Gregorio	672, 675, 676, 678, 680, 766, 781
ESPLANDIÚ PEÑA, Juan	242, 301, 306, 405, 406, 413, 451, 614, 781, 792
FARRERAS RICART, Francisco	277, 278, 279, 460, 463, 464, 466, 535, 572, 753, 767, 781, 793, 795, 796, 801
GALICIA GONZALO, José Luis	711, 712, 713, 714, 715, 717, 719, 733, 743, 767, 781
GARCÍA DE LOS MONTEROS, Félix.....	227, 232, 233, 317, 318, 417, 604, 781
GARRIDO, Justo	236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 249, 251, 252, 321, 435, 445, 605, 611, 619, 781
GUTIÉRREZ COSSÍO, Francisco	133, 135, 149, 150, 153, 162, 196, 247, 323, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 390, 449, 490, 627, 767, 768, 781, 788, 794, 795, 803
HIDALGO, Manuel.....	255, 781
ITURGÁIZ, Domingo	646, 647, 648, 650, 651, 652, 703, 788, 801
JIMÉNZ DE BLAS, Teresa.....	389, 392, 781
MENÉNDEZ PIDAL, Luis	143, 172, 175, 178, 180, 181, 770, 782, 788, 792

NAVARRO, Enrique 239, 241, 310, 496, 498, 501, 503, 504, 506, 507, 770, 782, 789, 804, 808

ORTEGA PÉREZ DE MONFORTE, Manuel 277, 372, 398, 401, 402, 414, 417, 419, 420, 421, 424, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 532, 533, 566, 661, 675, 682, 687, 688, 690, 771, 782, 807

PADRÓS ELÍAS, Santiago 197, 237, 244, 301, 306, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 352, 372, 382, 384, 385, 386, 387, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 416, 426, 430, 456, 523, 600, 601, 603, 628, 629, 632, 634, 635, 639, 708, 771, 782, 783, 798

PARDO GALINDO, Victoriano 279, 426, 428, 429, 430, 772, 783

PASCUAL DE LARA, Carlos 157, 163, 274, 275, 277, 279, 290, 297, 298, 299, 300, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 380, 442, 509, 530, 557, 612, 753, 772, 774, 783, 798, 802, 808

PUYUELO, Víctor 682, 783

REQUE MERUVIA, Arturo 247, 324, 353, 390, 487, 491, 492, 508, 513, 612, 613, 636, 753, 773, 774, 783, 799

ROA 217, 219, 221, 223, 224, 225, 230, 309, 339, 365, 384, 388, 430, 501, 503, 504, 604, 661, 668, 691, 783

RODRÍGUEZ VALDIVIESO, Antonio 277, 278, 279, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 437, 649, 661, 753, 773, 774, 783, 808

ROMERO, Adolfo 661, 690, 783

SÁENZ DE TEJADA, Carlos 155, 161, 162, 334, 348, 349, 350, 353, 365, 389, 489, 627, 636, 754, 775, 783, 784, 789, 792, 800

SANTIESTEBAN, Carlos 667, 668, 669, 670, 671, 775, 784

SEGURA IGLESIAS, Enrique 187, 327, 356, 358, 360, 361, 363, 383, 632, 754, 784, 805, 806, 807

SERT BADÍA, José María 56, 131, 134, 144, 151, 160, 162, 189, 193, 353, 488, 494, 754, 776, 784, 789, 791, 798, 800, 801

STOLZ VICIANO, Ramón 128, 144, 160, 166, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 219, 220, 222, 308, 361, 364, 365, 366, 367, 437, 466, 605, 612, 767, 777, 784, 789, 795, 799, 801, 805

TEJERO DEBATE, Adela 134, 233, 390, 394, 395, 396, 397, 641, 646, 777, 778, 784, 787, 793, 797, 801, 807

VAQUERO PALACIOS, Joaquín 593, 595, 596, 598, 605, 778, 784, 787, 801

VAQUERO TURCIOS, Joaquín 163, 275, 277, 279, 280, 288, 299, 300, 462, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 557, 593, 598, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 709, 717, 753, 757, 779, 784, 787, 791, 796, 797, 801, 804, 808